I
176
Talloen F. 46

25me Année — Octobre 1938

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

SOMMAIRE

GEORGES POULET ..... *Sylvie ou la pensée de Nerval*
THÉRÈSE AUBRAY ..... *Unité*
F. J. ABELA ..... *L'Eloge du Vin*
AL SOUHRAWARDI MAQTOUL ..... *La Khamriya*
ANDRÉ FRAIGNEAU ..... *Secours au voyageur*
LUCIEN BECKER ..... *Passeger de la Terre*

CHRONIQUES

MAURICE SAILLET ..... *Franz Kafka ou la traversée de la nuit*

NOTES — COMPTES-RENDUS

LA POÉSIE : par Léon-Gabriel Gros.
LES LIVRES : par P. M. Sire et Joë Bousquet.
LETTRES ETRANGÈRES : par Marcel Brion.
LES REVUES D'ART : par André Chastel.
SUR LA SAISON THÉATRALE 1937-1938 : par B. Taladoire.
LETTRE D'EGYPTE : par Arsène Yergath.
LETTRE DE JAVA : par Jean Farchi.
LETTRE DE ROTHENBURG : par Jean Ballard.
LE THÉATRE : *Le Rideau de Paris*, par Henri Fluchère.
MUSIQUE ENREGISTRÉE : par Gaston Mouren.
LES DISQUES HOT : par Charles Delaunay.
ECHOS — CONFÉRENCES.

MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis

France : Le N° : **7 fr.** — **Étranger** : **8 fr. 50**

20 X 1938

N° 209. 25me Année. Octobre 1938.

Cahiers du Sud

Tome XVII. — 2me Semestre 1938

« Sylvie » et la Pensée de Nerval

Gérard de Nerval n'a jamais été aussi vivant, ni sa pensée aussi présente. En quelques mois viennent de paraitre trois ou quatre livres capitaux qui ont renouvelé l'aspect de cette grande figure romantique. Sans parler de la précieuse édition de ses œuvres qui se poursuit à la librairie Champion, un essai de M. Otto Weise, paru en allemand à Halle, constitue la plus sagace monographie nervalienne depuis les travaux de MM. Marie et Clouard; et, d'autre part, deux études, l'une de M. Béguin sur *Aurélia*, l'autre de Mme Jeanine Moulin sur les sonnets des *Chimères*, nous ont enfin donné l'analyse en profondeur de ses ouvrages réputés les plus difficiles. Il reste cependant que l'œuvre la plus universellement connue que Gérard ait écrite, *Sylvie*, a jusque maintenant été un peu délaissée dans ce renouveau général des études et de l'intérêt.

L'on a sans doute beaucoup écrit sur *Sylvie;* mais presque tout ce qu'on a écrit ne concerne que la vérité biographique du récit. Sur ce point, à moins de découvertes improbables, l'enquête est aujourd'hui achevée : les livres de MM. Marie, Boulenger, Popa ont dit tout ce qu'il fallait dire, et un opuscule plus récent de M. Boucoiran a fort nettement résumé ce qui avait été découvert avant lui. Ce n'est pas qu'on soit arrivé, en cette matière, à des résultats définitifs : est-ce jamais le cas en histoire littéraire ? Mais enfin l'on a l'impression que les jugements portés sur *Sylvie* sont

les plus raisonnables dans la connaissance actuelle des faits. Seulement ces jugements ne touchent guère *Sylvie*. Ils intéressent la vie de Gérard de Nerval. Ils décident si oui ou non, Gérard a dans son récit rapporté des évènements réels, ou s'il a inventé, en tout ou en partie, ce qu'il y a mis. Mais du récit lui-même, de sa valeur, de sa portée, de sa signification, de son interprétation s'il y a lieu, presque personne n'a parlé, sinon pour exprimer quelque éloge pressé ou signaler quelque rapprochement de détail.

Pourtant, il est nécessaire d'étudier et même d'interpréter très soigneusement une œuvre de cette sorte : énigmatique en raison même de sa simplicité. Les sonnets des *Chimères*, eux-mêmes, sont moins difficiles à appréhender, car ils ne comportent que des images superposées formant une bigarrure de concepts et de sentiments qu'il est loisible de relever un à un, à chacun desquels il est possible d'assigner une valeur distincte; mais dans *Sylvie*, la fusion d'éléments moins nombreux est si complète, l'unité de ton est si évidente qu'il faut bien de la peine pour distinguer les sources diverses dont elle se compose et les significations particulières des différents symboles qu'elle enferme.

Ce qu'on distingue à première vue dans *Sylvie*, c'est un récit. L'on nous y raconte les aventures arrivées à certain jeune homme que nous appellerons Gérard pour plus de simplicité, mais qu'il faut bien se garder de confondre avec le vrai Gérard Labrunie; c'est un Gérard plus parfait, plus poétique que nature, à qui le Gérard véritable attribue une histoire légendaire sans doute, mais qui allégorise sa propre histoire à lui. Dégagées des vulgarités et des insignifiances de sa propre existence, les aventures qu'il narre sont celles mêmes qu'il a vécues, mais douées d'une valeur humaine plus générale, par la transposition des éléments et l'harmonisation des thèmes.

Sylvie, c'est l'histoire d'un homme qui se trompe dans sa recherche de l'idéal. Son erreur n'est pas dans l'idéal même; elle est dans les moyens et dans les voies. Semblable au Lucius de l'*Ane d'or*, le héros veut arriver sur le champ au but de sa recherche, et, dans son impatience, il se laisse prendre à des enchantements grossiers. L'expérience lui enseigne que le sur-

naturel ne se laisse pas appréhender tout d'un coup, et que pour arriver au temple d'Isis il faut d'abord passer par celui de la Sagesse. Il est des moyens trop prompts et dangereux pour qui en use, et qui peuvent provoquer de singulières métamorphoses. On ne peut mériter Isis qu'après avoir maitrisé son rêve, l'avoir ordonné logiquement en harmonie avec sa vie, avec toute la vie, avec la nature. Le rêve peut donc conduire à la vérité, mais il peut conduire aussi à l'illusion — qui est la mauvaise voie; pour reprendre la bonne, il faudra « se désillusionner »; *Sylvie* est l'histoire de cette erreur et de cette désillusion.

On peut donc prétendre que Gérard a écrit *Sylvie* pour prendre plus vivement conscience de l'ordre qu'il s'efforçait de remettre dans son esprit. Ordre sans doute relatif, mais qui devait lui paraitre plus précieux pour cette raison. A formuler ainsi, dans un apologue mystique, l'histoire de ses propres ambitions et de ses égarements, Gérard, à ce moment menacé et presque vaincu par la folie, a dû trouver une aide et une consolation: sachant que sa lucidité n'était que temporaire et bien imparfaite, il a dû ressentir en l'exerçant un plaisir vif, d'autant plus vif que cette raison était fragile et près de s'effacer : Etonnant exemple d'une intelligence qui, au centre même du chaos qu'elle est devenue, se reforme à nouveau comme une puissance d'ordre et désespère de tout, sauf d'elle-même !

Sylvie est donc une allégorie métaphysique, qui a pour sujet la destinée humaine, telle qu'elle est fixée, modifiée ou troublée par les quatre grands facteurs suivants : la nature, l'amour, le temps, et la beauté.

« Chacune de nos idées, dit Cazotte dans un passage cité par Nerval, met en mouvement quelque esprit qui leur correspond. » C'est l'idée familière à tous les penseurs de l'occultisme, que la réalité est double; à côté, ou au-dessus de la réalité sensible, il existerait une réalité seconde, spirituelle, distincte entièrement de la première en ce sens qu'elle serait située sur un autre plan, mais absolument identique à celle-ci en ce que chacun des événements qui la constitueraient, correspondrait à un événement analogue dans la réalité première. Le roman de *Sylvie* considère précisément cette double réalité, et se déroule par conséquent sur

deux plans identiques. Ainsi le double amour qu'éprouve le héros : amour terrestre, amour céleste, s'y révèle n'être, en dépit des personnes différentes auxquelles il s'adresse, qu'un seul sentiment, se manifestant tantôt sur le plan spirituel et tantôt sur le plan terrestre; — et l'effort du héros consiste à forcer cette unité secrète à se révéler dans la dualité apparente. Si l'un de ces amours représente la nature comprise sous sa forme sensible, comme une terre, comme un paysage, comme une femme, l'autre représente également la nature, mais sous la forme supérieure d'un idéal perçu intuitivement. Pour Nerval, comme pour les kabbalistes et les philosophes romantiques allemands, le microcosme, c'est-à-dire, l'âme humaine se percevant elle-même, est identique au macrocosme, c'est à dire à l'univers de la création. Se percevoir soi-même, c'est percevoir la nature, et contempler en soi l'idéal, c'est comprendre le monde visible dans ce qu'il a de plus divin. L'amour que Gérard éprouve, c'est donc d'un côté une ardeur religieuse pour un idéal de beauté qu'il tire entièrement de lui; mais c'est, d'autre part aussi, la découverte ravie ou la recherche anxieuse dans le domaine des réalités courantes, d'émotions de même nature et d'images de même apparence.

La construction de *Sylvie* est gouvernée par ces conceptions. D'abord le facteur *temps* s'y trouve éliminé autant que possible. Or, nous trouvons dans l'œuvre de Nerval deux passages très importants, où il parait considérer le temps comme un élément hostile ou inférieur. Le premier, qui est une citation de Joseph de Maistre, se trouve dans les *Illuminés* : « L'homme n'est pas fait pour le temps, car c'est quelque chose de forcé qui ne demande qu'à finir. D'ailleurs, dans le songe l'on n'a pas l'idée du temps ». Le second est tiré de l'introduction au *Faust*, de 1840: « Pour lui (le poète) comme pour Dieu sans doute, rien ne finit, ou rien du moins ne transforme que la matière, et les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligences et d'ombres ». Dans le premier de ces passages, Nerval souligne le caractère « forcé » du temps, ou plus exactement de la localisation de la conscience en un lieu déterminé du temps que l'on appelle le présent. Pour avoir une pleine conscience de la réalité, au lieu d'accepter cette conscience du présent,

il faut s'en affranchir. Cette évasion ne peut se produire que dans le rêve éveillé, état où la notion de l'actualité est comme perdue. La raison en serait que le vrai absolu, ne peut être perçu que par l'*esprit prophétique*, dans une sorte de transe poétique, aboutissant à la possession d'un monde intemporel. Ainsi la nature même, transposée par le songe, devient la « géographie magique d'une planète inconnue ». (*Voyage en Orient*, I, 31).

Sylvie, autant et plus que tous les autres récits de Nerval, est la réalisation même de cette idée. Ce récit se développe précisément comme un rêve éveillé, et l'apparence de désordre que l'on y trouve, est là pour donner l'effet des efforts désordonnés de l'âme cherchant à sortir de l'actualité, et à se construire, à l'aide de réminiscences et de correspondances, un monde mystique, où tout parait exister simultanément. Les souvenirs ne s'y suivent pas, ils s'y enchevêtrent; les images ne s'y succèdent pas, elles s'y fondent. Les personnages de *Sylvie* eux-mêmes ne vivent pas dans le déroulement d'une durée; ils semblent disposés plutôt selon un caprice esthétique. Les épisodes où ils surgissent n'expliquent pas ceux où ils apparaitront encore ou ne sont pas expliqués par eux: bref, ils apparaissent comme des *apparitions;* comme des images qui naissent, s'en vont, reviennent encore pour s'en aller, et qui se meuvent ainsi le plus librement du monde dans l'imagination de l'auteur. Il s'agit bien ici d'une « géographie mystique » des êtres, du déroulement d'un rêve selon un rythme non pas chronologique, mais logique: logique de l'absolu, ou il est permis de disposer les choses comme elles nous viennent, comme elles se placent d'elles-mêmes: il n'y a désordre confusion, délire, que pour celui qui veut redisposer ces choses dans la perspective du temps; — mais le temps, ici, n'existe plus.

Ou bien alors, il existe infiniment, non sous sa forme d'actualité, mais comme la somme de tout, passé, présent et avenir. L'appel vers le passé, vers l'enfance qui est la nostalgie de Gérard dans *Sylvie*, s'élargit en un appel vers le passé le plus lointain. A travers les âges, il s'efforce de retrouver comme Goethe, le « temps de Saturne » et l'« Eternel Féminin ». Pour lui, son enfance du Valois et l'enfance païenne du

monde, sont toutes deux sous le même signe : celui de la communion parfaite avec la nature dans l'éternité d'un « paradis primitif ». *Sylvie*, encore, c'est l'histoire de la tentative faite pour retrouver ce « paradis primitif », pour en faire, selon l'expression d'Edmond Jaloux, un « paradis terminal ».

D'autre part, cette confusion calculée des époques, des sentiments et des êtres, se trouve reflétée en quelque sorte dans la confusion tout aussi calculée des moyens d'art qui servent à l'exprimer. *Sylvie* est formé d'une série de tableaux auxquels s'associent et se fondent des allusions littéraires, des airs de musique, des chants, des danses, des fêtes ou des cortèges, des silhouettes de temples ou de châteaux, et jusqu'à la présence de l'art des jardins. Cette distribution du récit n'est pas sans rappeler encore une autre forme d'art, l'opéra romantique se découpant naturellement en un certain nombre de décors où résonnent les voix, où s'agitent les gestes. Ainsi *Sylvie*, sorte de *Flûte enchantée* qui aurait ravi et étonné Stendhal, se poursuit de station en station comme un petit « chemin de croix » couvert d'emblèmes symboliques. En ce récit, s'allient adroitement l'art d'un peintre, d'un musicien et du très expert *librettiste* que Nerval n'a cessé d'être depuis ses débuts littéraires jusqu'à sa mort.

Ce mélange de techniques, Gérard en a toujours eu vivement le souci et la curiosité : lui qui fut le premier Français à comprendre la technique de Wagner. Mais il ne s'agit pas seulement chez lui d'une utilisation habile de procédés; il s'agit de bien plus que cela ! de la signification et du rôle même que joue, selon Nerval, l'art dans la vie. L'art ne retrace pas le réel ; il s'en sert; et il ne s'en sert même qu'avec parcimonie. Plus les éléments de l'art sont proches de la réalité, plus ils sont bruts, grossiers; plus ils s'en éloignent, plus ils sont raffinés, et plus dignes d'être choisis. Par conséquent les éléments les plus délicats sont ceux mêmes qui ont déjà été utilisés, non pas seulement par tel ou tel artiste, mais par une longue série d'esprits amoureux de beauté qui, en les reprenant tour à tour, leur ont fait subir une insensible transformation : chansons villageoises, idylles à la Gessner, drames platoniciens, tous ces thèmes dont Gérard s'est servi dans *Sylvie*, semblent moins les

productions personnelles de tel ou tel auteur, que le fruit d'une longue maturation qui s'est faite dans l'esprit d'une époque, d'un pays. Il s'en suit que les thèmes préférés de Gérard, si on les regarde de trop près et individuellement, paraissent avoir quelque chose d'usé et de fade; et qu'ils paraissent d'autre part, pour qui les regarde avec l'optique nécessaire, doués chacun d'une grâce insaisissable, comme le parfum fugitif qui demeure au fond d'un flacon asséché. Il semble que soit ainsi rappelée à la vie, non pas du tout le goût ni les manières des époques passées, ce qu'elles ont de plus distinctif et de plus périssable, mais leur façon d'être belles, d'être humaines, d'être en communication éternelle avec ce qu'il y a de plus émouvant dans la nature. Diverses époques très éloignées et très dissemblables apparaissent presque simultanément, laissant se profiler leurs visages les unes derrière les autres, comme les fantômes des aïeux et des aïeux des aïeux, surgissant dans la salle où Cazotte disait la prière du soir à sa famille réunie. Rappels de peintures, d'édifices et de jardins, évocations de chansons et de drames lyriques, réminiscences de Rousseau, de Werther, de Dante, de Francesco Colonna ou d'Apulée, tous ces traits empruntés puis fondus dans une sorte de « préromantisme » attardé, semblent réaliser ici la plus belle formule d'un syncrétisme artistique.

Il faut donc considérer *Sylvie* comme une succession de tableaux, mais de tableaux dont la signification est infiniment élargie par les échos que leur font les civilisations du passé, et la perpétuité de l'effort qu'ont fait les générations pour atteindre à la beauté éternelle. Chaque émotion de Gérard s'y traduit en image, et cette image est chaque fois confirmée et amplifiée par l'immense tradition de tous les arts. Tout s'y passe comme si le héros laissait s'éveiller, résonner et se développer au fond de lui-même une série de thèmes qui, sous leur aspect particulier, sont le reflet de son histoire personnelle, mais qui évoquent toujours simultanément une qualité d'émotion identique chez les hommes de tous les temps. Qu'ils aient donc eu lieu à tel moment, en tel endroit, qu'ils constituent, en somme, mis dans leur ordre chronologique, l'histoire des sentiments d'un homme, cela n'a pas beaucoup d'im-

portance. Ce qu'il y a d'important, et même d'essentiel au contraire, c'est que nous assistions, à la suite du héros, au déroulement de ces thèmes divers, tels qu'ils renaissent anachroniquement, au cours d'une rêverie, dans l'esprit même du rêveur. Des événements sentimentaux fort différents, nés à des époques parfois fort écartées les unes des autres, se trouvent, en raison d'une ressemblance qualitative, parfois seulement perceptible au rêveur lui-même, placés l'un à côté de l'autre et même quelquefois l'un dans l'autre, mêlés en une synthèse d'émotions. Parfois cette association et cette succession se font pour des raisons tout à fait inintelligibles, parfois par une association d'idées très évidente. Mais le fil sinueux qui les relie n'est pas un produit du hasard, ni d'un rêve capricieux. Chaque image a sa signification morale, et cette signification a sa valeur dans l'ensemble du drame, de l'*allégorie mystique* dont nous avons parlé; et, d'autre part, chaque image encore a sa signification plastique et sa résonance musicale dans l'ensemble musical et plastique du récit. Ainsi *Sylvie* est une *symphonie d'images*. Il nous a paru utile de considérer chacune de ces images en détail, dans l'ordre même où Nerval les a disposées dans *Sylvie*, et de dégager le sens profond qu'elles forment dans leur ensemble : c'est ce que nous avons tâché de faire dans les pages qui suivent.

Le récit s'ouvre par la description de la salle de spectacle où Gérard a l'habitude de passer tous ses soirs. Tout lui parait, en cet endroit, vain, vide, maussade, jusqu'au moment où apparait sur la scène une figure bien connue.

Ce premier tableau a donc une valeur négative. L'indifférence du héros pour le milieu qui l'entoure, montre son détachement du présent. L'apparition d'Aurélie « illumine un espace vide ».

Rien que d'imprécis dans le portrait de l'actrice, « belle comme le jour », « pâle comme la nuit », « brillant dans l'ombre de sa seule beauté », si bien que cette beauté nous apparaît (ainsi qu'à Gérard lui-même) comme le fantôme à peine sensible d'une idée. Ce portrait marque donc le caractère *idéal* de la vision décrite. Il en marque aussi le caractère *céleste*. Le sen-

timent qu'elle inspire à Gérard est semblable à une dévotion : « une béatitude infinie ». Et, comme telle, elle tend déjà à se revêtir du signe matériel de son essence céleste : n'est-elle pas comparée aux Heures, déesses qui portent « une *étoile* au front » ?

Cette figure, aux yeux de Gérard, présente deux aspects bien distincts : d'un côté se place l'être idéal qui lui apparait « dans le miroir magique », de l'autre, la personne réelle d'une certaine actrice qui s'appelle Aurélie (ou Jenny Colon). Pour la première il réserve tout son amour; pour la seconde, il n'a que de l'indifférence, et même des préventions. Son oncle en lui montrant des billets jaunis et des médaillons charmants, ne l'a-t-il pas convaincu que les actrices n'étaient pas des femmes et que « la nature avait oublié de leur faire un cœur » ? Il en résulte que Gérard n'est pas tenté de supposer un cœur dans celle qu'il contemple, et qu'ainsi détourné du penchant naturel de l'amour, qui est de chercher à connaitre ce qu'il aime, il en reste à la phase de la contemplation. Au fond, cette adoration apparaît donc comme une variété de narcissisme : l'image que lui renvoie « le miroir magique », est un reflet de Gérard lui-même, issu de sa propre figure mentale, le dédoublement d'une partie, et de la partie la plus chère de lui-même. Pourvu donc que son être ne change pas, l'amour qu'il ressent ne changera pas non plus, quelle que soit la conduite de la créature féminine en qui il s'est reconnu. Le changement, si changement il y a, ne peut venir que de lui, et non de la réalité objective, au moins directement. Seul un changement subjectif, au plus profond de l'âme du héros, un changement dans la qualité même de son rêve, pourra entrainer des changements correspondants dans le désir qu'il fait tourner autour de la personne de l'actrice. Par conséquent, cet état particulier n'est pas susceptible d'un développement; il se suffit à lui-même, et pourrait continuer de se suffire indéfiniment. C'est un état *satisfaisant*, au sens fort du terme, provenant de l'harmonie, de l'identité même, entre le médium et le songe intérieur; celui-ci s'assouvit à mesure, en s'objectivant, et, apaisé ainsi journellement dans sa quête du bonheur, n'a pas le temps de devenir lancinant ni cruel. Il reçoit juste assez de réalité pour ne pas désirer autre chose, et d'autre part il

n'en obtient pas non plus suffisamment pour prendre contact avec un être précis et glisser au désir aigu, à l'amour proprement dit. Enfin, cet état psychique étant constitué par une sorte de circuit parfait du rêve passant à la réalité sous forme de désir pour revenir de la réalité vers l'âme sous forme de bonheur, il en résulte non seulement qu'il pourra se perpétuer longtemps, mais aussi qu'il a pu s'être déjà formé depuis longtemps. Au fait, comme Gérard nous en informe, au moment où l'histoire commence, *il y a un an* qu'il vit ainsi. Ce récit ne débute donc pas au moment où le héros se trouve au bord d'une crise; ce qui va s'accomplir, n'est pas une simple conséquence de ce qui a précédé; c'est au contraire la sortie accidentelle d'une vie contemplative et passive, par une sorte d'hiatus qui va se créer à un certain endroit de la circonférence. Il va y avoir rupture d'harmonie.

Une transition nous amène sur un terrain plus vaste. Le cas particulier de Gérard vient se rattacher au cas général des jeunes gens de son époque, c'est-à-dire de l'âge romantique. Bien loin de considérer son cas comme exceptionnel, Nerval prend soin d'affirmer qu'il est commun dans sa génération. Et s'il est commun, c'est qu'il résulte des conditions mêmes dans lesquelles ces jeunes gens doivent vivre. Un contraste cruel existe entre ce qu'ils souhaitent et ce qu'ils obtiennent. D'un côté, leur idéal est plus exigeant qu'à aucune époque normale, et; de l'autre, aucune époque n'a paru si vulgaire que la leur. Se détournant donc de la réalité, ils n'ont cependant dans leur idéal aucun soutien solide. C'est qu'il n'est pas tant un idéal que le désir de s'en former un. Leur mal, c'est un manque d'objet. Ils veulent croire, ils ne peuvent : c'est en cela que leur époque ressemble à l'époque alexandrine, qui fut celle « de Pérégrinus et d'Apulée » : âge demi-sceptique et demi-mystique, où l'on s'exerçait à la superstition pour tâcher de gagner la foi. Dans cette époque, il est besoin parfois de s'illusionner avec préméditation et presque de l'hypocrisie, c'est-à-dire de feindre de croire pour arriver à croire. L'amour de ces jeunes gens pour les « légendes », les « reines », ou les « déesses », provient non pas seulement de leur horreur du présent, de leur évasion dans le lointain ou dans l'imaginaire, mais encore et peut-être surtout, du

fait que reines, déesses ou légendes sont par essence des êtres adorables, des milieux poétiques, et qu'ils se portent désespérément vers le plus adorable, vers le plus poétique comme vers ce qui a le plus de chance de réveiller en eux le pouvoir magique d'*avoir foi*. Art, amour, religion, sont les trois seuls intérêts qu'ils possèdent mais ces trois intérêts chez eux se confondent, parce qu'ils ont été impuissants à leur donner des formes distinctes, concrètes, ou parce qu'ils les ont placés à une telle altitude que de si haut ces trois intérêts semblent n'en former plus qu'un. Il arrive donc que l'amour qu'ils croient ressentir — pour une reine ou une déesse — participe confusément du sentiment religieux et d'exigences esthétiques; — et qu'inversement certaines tendances à proprement parler mystiques ou poétiques se colorent chez eux d'un certain érotisme. C'est ainsi que « le bouquet de roses » que leur présente en rêve la belle Isis, symbolise sans doute la pureté morale à laquelle ils tendent; mais il symbolise aussi la forme suprême de la beauté qu'ils voudraient créer, et les formes divines de la femme qu'ils voudraient aimer; et, par dessus tout, ce bouquet magique est le symbole d'une palingénésie, d'une résurrection mystérieuse de l'homme en un univers métaphysique, dont il rêve éternellement, et qui deviendrait tout à coup la réalité.

Sous sa forme analytique, ce passage approfondit donc considérablement les éléments du récit qui débute. Il le dégage de l'exceptionnel, du cas isolé et pathologique. Il donne à l'expérience personnelle de Nerval une valeur représentative de toute une génération, et même d'une éternelle tendance humaine qui se manifeste plus vivement à de certaines époques anxieuses et significatives. D'autre part, un élément de mélancolie vient d'apparaitre, qui jusqu'alors n'était pas visible. Les premières mesures de ce récit avaient été un chant léger de joie et de désir contenté. Le rêve, ainsi matérialisé, avait paru une solution satisfaisante même un foyer de vie radieuse. Voici maintenant que nous y voyons un caractère presque de désespoir, la tentative d'évasion d'un être que menace sans cesse « l'amère tristesse que laisse un songe évanoui... »

A ces « rêves renouvelés d'Alexandrie » s'oppose soudain la conscience d'un monde d'idées opposé. Et non

pas seulement d'idées, mais encore un monde de velléités, de passions et d'images, qui constitue, au même degré que l'autre, l'*époque étrange* que Gérard décrit. « *Quelques-uns... à travers nos rêves renouvelés d'Alexandrie, agitaient parfois la torche des dieux souterrains qui éclaire l'ombre un instant de ses trainées d'étincelles.* » Au néoplatonisme alexandrin répond ici l'évocation d'un autre paganisme plus animal et plus ténébreux. C'est celui des « Troglodytes adonnés au culte de la Nuit » (fragm. cité par Popa dans son éd. des *Filles du Feu,* t. 2, p. 87), celui de la « Vénus souterraine » (*Voyage en Orient*), de la « Vierge Noire » (Popa, fragm. cit.), ce sont les « religions de la haine et du désespoir » qui ont pour mère la femme Amalécyte, qui s'incarnent en la « sainte de l'abîme » et s'expriment par les « cris de fée ». Bien des fois, Nerval a invoqué ces religions des ténèbres, parfois avec horreur, et parfois au contraire, en professant son attachement pour elles. Il y a en lui comme une alternance continue entre sa piété envers les cultes de l'ombre ignée et ceux de la lumière céleste. En ceux-ci s'exprime son aspiration vers la pureté; en ceux-là les fureurs de ses appétits déçus et de ses prières repoussées. Il n'était possible d'avoir, comme Gérard, une conception aussi ascétique de la beauté, que, si, par un mouvement contraire, au fond de lui-même se développait avec une étonnante énergie, un besoin de jouissance terrestre d'autant plus fort qu'il était refoulé plus sévèrement. Ces « esprits violents » (*Illuminés,* p. 322) qui apparaissent ainsi soudainement dans l'âme de Nerval, révèlent à ses propres yeux comme aux nôtres, un autre Nerval, non plus celui de la Vénus céleste, mais celui de la Vénus Pandémos. Au rêveur affolé par l'idée d'ascèse s'oppose dès l'origine un autre rêveur sur qui la matière exerce une action non moins affolante. Du paganisme apollinien qu'il puise aux sources de Pythagore, de Plotin et de Proclus, il passe parfois sans transition, à un autre paganisme qui est celui de Dionysos et des Cabires. Lorsque dans son *Voyage en Orient* Gérard s'efforce de penser aux « Dieux immortels » qui ont inspiré tant de nobles génies, « tant de hautes vertus », c'est l'amant d'Uranie qui parle et qui rêve; mais à peine a-t-il laissé agir en lui son esprit élevé, son « frère mystique », que nous

le voyons soupirer pour « la verte naïade morte épuisée dans sa grotte, divine *animation de la matière* »; et nous sommes bien certains que son amour céleste a fait place ici à des appétits moins nobles que son ami Gautier devait apprécier.

Et n'oublions pas, d'ailleurs, que la forme plastique en quoi s'incarne aux yeux de Nerval « le type éternel» de la beauté suprême, est *bionda e grassota*, ce qui est au moins surprenant de la part d'une créature censée exprimer le Féminin Céleste. Des éléments bien terrestres alourdissent singulièrement l'essence divine de l'apparition célébrée. Aussi le paganisme sensuel de Gérard ne se manifeste pas seulement par la révolte et le blasphème; il se trahit encore — plus subtilement — sous la forme d'une corruption, ou disons plutôt, d'une déviation de l'idéal de pureté. L'Aurélie que nous avons vu apparaitre au premier chapitre, n'est pas sans être éclairée indistinctement de quelques reflets de cette torche « agitée par les dieux souterrains». Dans les lettres qu'adressait Nerval à Jenny Colon — l'Aurélie de la réalité — il n'est pas besoin d'une lecture bien attentive pour distinguer le processus par lequel la divinité — au grand dam de l'amant — se faisait insensiblement plus matérielle et trop humaine à ses yeux : « Peut-être, lui écrit-il, aurais-je dû... ne pas chercher à faire descendre de son piédestal cette belle idole que, jusque là, j'avais adorée de si loin... » Et il ajoute : « En se prenant à la réalité, mon amour a changé de caractère »; en d'autres termes : J'ai commencé par me servir de vous pour les besoins de mon âme; maintenant je m'adresse à vous pour les besoins de mon corps. Mais, à ce point, la conscience de l'élément matériel de son amour devient trop claire; une dissociation se produit; son idéalisme se révolte : « Mes projets se sont contrariés ».

Plus significatif encore ce passage de *Corilla:* au moment où Fabio croit avoir un rendez-vous de l'actrice, il s'écrie : « Ainsi que Pygmalion, j'adorais la forme extérieure d'une femme... Et maintenant voici qu'elle descend à moi... »

J'adorais la *forme extérieure*... On sent le point par où le platonisme de Gérard peut dévier vers une conception toute sensuelle de la beauté. A ne s'occuper ainsi que d'une image, mais d'une image visible, qu'il

est loisible de contempler longuement — de loin, sans doute, du fond d'une loge, mais avec ses yeux ! — l'on se trouve aisément incliné à en détailler les charmes physiques — plus aisément qu'en tournant son attention vers l'être humain qui présente cette image. Le *culte de la forme,* si platonicien qu'il soit dans ses origines, peut très bien aboutir à la *religion du corps* dans l'une de ses développements. Et l'extase ressentie à la vue d'un beau corps, associée comme elle l'est, à la plus parfaite indifférence pour l'âme que ce corps renferme, ressemble singulièrement à la façon à la fois fort désintéressée quant à la personne, et fort intéressée quant à la chose, dont les matérialistes du genre d'Helvétius comprenaient l'amour. C'est ainsi que Méphistophélès tenta Faust, en lui faisant voir dans le miroir magique « la plus belle forme de femme ». L'on sait ce qu'il advint de la pauvre Gretchen !

Aussi Nerval reconnait-il souvent l'élément trouble et fatal de cette adoration à la fois trop et trop peu platonicienne, et y distingue-t-il une menace. Mais le plus souvent, il transporte à l'extérieur de lui, c'est-à-dire en la femme aimée, la responsabilité d'une transformation qui tient cependant tout entière à l'ambiguité de ses conceptions et de ses instincts. La femme alors, de déesse devient magicienne, comme par ailleurs, en Gérard, le « frère mystique » peut devenir « un esprit fatal ». Il l'appelle nixe, lamie, enchanteresse, sirène, tentatrice; elle est « un faux corps qui a dérobé sa forme à l'esprit » (*Carnet du Voyage en Orient,* p. 16). C'est ainsi qu'elle apparait par exemple dans *Octavie,* sous la forme d'une nécromancienne napolitaine, et dans *Pandora* sous les traits d'une sorcière, d'une courtisane, d'une semeuse d'illusions.

Il en va de même dans *Sylvie,* où le symbole pourtant est moins apparent. Le « spectre fatal » dont Gérard suppliera Sylvie de le délivrer, l'« obsession » à laquelle il oppose la jeune fille pure de cœur, n'est-ce pas Aurélie, dépossédée de son rôle de déesse pour être investie de celui de divinité souterraine qui allume en l'homme le feu des appétits grossiers aussi bien que des rêves affolants ?

Soudain Gérard apprend par la lecture d'un journal qu'il est redevenu riche.

« *Une seule pensée résulta de ce changement de situation, celle que la femme aimée était à moi si je voulais* ». Trois fois, dans ce passage, revient le mot de *femme*. Il ne s'agit plus de la *déesse* offrant le bouquet mystique, ni de l'*apparition* illuminant ses nuits. Le « changement de situation s'est produit »; l'idée seule qu'il est possible de « toucher l'idéal » métamorphose sur-le-champ celui-ci.

Tout un orage de sensualité doit alors bouleverser Gérard. Comme la statue d'or du dieu souterrain qu'était Moloch, se dressent maintenant devant lui la richesse et son pouvoir : « *Si j'allais prendre sa place* (celle de l'amant) *près de la femme qu'il a laissée seule?* » De la forme divine, l'imagination glisse à l'être matériel; une image impure jaillit de ce premier contact, non pas même avec la réalité, mais avec l'idée seulement qu'elle est accessible.

Ici s'accomplit le « phénomène de mémoire » dont parlait si admirativement Marcel Proust, phénomène qui change imprévisiblement le problème, et réellement crée toute l'action :

« *Mon regard parcourait vaguement le journal... J'y lus ces deux lignes : « Fête du bouquet provincial. Demain les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy. » Ces mots fort simples réveillèrent en moi toute une nouvelle série d'impressions: c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse...* » Dans l'âme de Nerval déjà alertée par la découverte que l'action est possible, que la réalité est prête à surgir en lui s'il le veut, voici que se dessine soudain, en traits de plus en plus distincts, toute une immense réalité, ramenée de l'inexistence de l'oubli. Cette vision se précise et tout à coup s'épanouit en forme de tableaux :

« *Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois; les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans... Nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos flèches, nous décorant du titre de chevaliers, — sans savoir alors que nous ne faisions que répéter d'âge en âge une fête druidique, survivant aux monarchies et aux religions nouvelles.* » Ainsi la scène qui se déroule dans sa mémoire, est bien une « survivance »; et com-

me, renouvelée d'« âge en âge » dans les générations de la province elle a survécu à ces générations mêmes, et reste éternellement vivante, ainsi, dans la pensée de Nerval, elle se renouvelle, elle recommence d'exister. Elle possède le même éclat, la même promesse d'éternité. Elle satisfait l'appétit de la beauté comme le désir de la foi; bientôt, se fixant en une image féminine, elle va satisfaire au besoin d'amour: « *Elle ressemblait à la Béatrice du Dante qui sourit au poète errant sur la lisière des saintes demeures.* »

Ce que Nerval découvre ainsi, contentant ses triples aspirations, c'est l'idée du *paradis primitif;* l'idée que tout ce qu'il avait composé de rêves autour de sa déesse de théâtre, n'était rien autre, sans qu'il s'en doutât, qu'un faible reflet de ce « mirage de gloire et de beauté » qui avait « adouci » et « partagé » les heures de sa jeunesse : « *Cet amour vague et sans espoir, conçu pour une femme de théâtre... avait son germe dans le souvenir d'Adrienne.* » Celle-là n'était qu'une copie, un *croquis.* Celle-ci est « l'original éblouissant ».

L'*original,* le « type éternel », le modèle dans le moule duquel toute sa pensée est coulée, l'*Urphaenomen,* comme dit Gœthe, est retrouvé. Inutile de le chercher ailleurs. Il existe dans un certain passé et dans une certaine province. Le *bouquet de roses* qui devait régénérer le pélerin d'Isis, n'est autre que le *bouquet provincial* qu'assortissaient en chantant les jeunes filles. Chassée de la personne d'Aurélie par l'idée de la possession et de la richesse, l'image de la perfection réapparaît, miraculeusement rajeunie, dans la figure d'Adrienne, fée de l'enfance et du Valois.

Le départ vers le Valois, prend l'allure triomphale d'une conquête : « *Il est temps encore !* » hâtons-nous! l'horizon est ouvert; tous les espoirs sont permis.

Mais de quels espoirs s'agit-il ? La contemplation figée en une image a fait place tout à coup à une aspiration vers une image autour de laquelle, à la différence de celle d'Aurélie, il n'y a pas *un espace vide,* mais *un espace plein;* espace rempli par le décor d'une pelouse, d'un château et d'un clair de lune, puis encore d'une ronde de jeunes filles, et, parmi elles, Sylvie. Le chapitre deux introduit donc une nouvelle figure de l'idéal, identique d'ailleurs à la première, mais qui possède sur celle-ci l'avantage de s'insérer dans un

univers perceptible, c'est-à-dire dans la réalité extérieure, telle que le souvenir la ressuscite. L'éclat ainsi gagné par l'image, est fort soigneusement décrit par Nerval : « *La ressemblance d'une figure oubliée depuis des années se dessinait désormais avec une netteté singulière.* » Si elle a tant de netteté, c'est parce qu'elle tient à la fois de l'idéal et de la réalité; c'est parce qu'elle n'est pas *une image et rien de plus*, mais *une image et encore quelque chose de plus*. Aussitôt, devant cette découverte, qui ne serait rien autre que celle de l'identité de la vie et du rêve, l'esprit du héros s'affole et s'enflamme : « *C'est comme un entrainement fatal où l'inconnu vous attire... Il y a de quoi devenir fou !* »

« *Reprenons pied sur le réel* », ajoute-t-il cependant, mais nous sentons que ce réel où il veut reprendre pied, n'est qu'une façon nouvelle pour lui d'atteindre son rêve. Il a beau se donner ici une première leçon de sagesse, la réalité vers laquelle il va tourner ses pas, n'est pas située bien loin des « joncs sur l'eau morte », où, malgré tout, « *un feu follet l'attire.* » L'orientation de son rêve est changée. La contemplation lointaine, aisément satisfaite, de son idéal incarné en une déesse de théâtre, fait place maintenant à la « quête » de cet idéal dans une région que son souvenir a localisée. Une chance s'est offerte de le convertir en un lieu, en un temps, en un bonheur présent qu'il toucherait de ses mains.

Le chapitre trois du récit est consacré à la personne de Sylvie comme le chapitre deux l'était à la figure d'Adrienne. La séduction qu'elle exerce sur le héros provient de deux causes : la première, comme le dit Gérard, c'est qu'elle *existe*, c'est qu'elle appartient à un univers qui est celui des sens et de l'heure présente, c'est qu'il « *est temps* », sans doute encore de la voir avec les yeux du corps. Aussitôt l'idée nouvelle de *l'heure*, du moment présent, fait irruption dans le récit et prend une grande importance : « *Quelle heure est-il ?* » s'écrie Gérard, et il constate qu'il n'a pas de montre. Le symbole est clair : il signifie que jusqu'alors le poète avait vécu dans un monde où rien ne change et où, par conséquent, le temps n'existe pas.

La seule pendule qu'eût le poète était arrêtée « depuis deux siècles », et surmontée d'une figure du Temps, cependant que dans un bas-relief la déesse Diane (la même qu'Isis et la même qu'Uranie) se reposait dans l'ombre de cette quasi-éternité. Mais avec la conscience du réel, c'est-à-dire du changement des formes et des êtres, s'avère pour le poète la nécessité de prendre aussi conscience du présent. Ce « quelle heure est-il? » est la formule magique par lequel il rompt l'enchantement des « *Heures divines* » qui se déroulaient « *sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum* ». Reste une image réelle, semble-t-il, qui se profile en un endroit précis de la terre, dans le Valois. Il ne reste plus qu'à la fixer dans le présent comme elle est fixée dans l'espace. Il n'y a plus qu'à aller la retrouver.

Cependant il est une seconde raison, plus profonde, au charme de Sylvie. Et cette raison est à l'opposé de la première. Si Sylvie ravit Gérard par son caractère de réalité, elle le séduit tout autant par son caractère d'« irréalité ». Je veux dire que Sylvie existe, mais qu'elle existe comme seul un souvenir peut exister. Pour le capter, il ne suffit pas de la revoir, il faut encore, il faut surtout se ressouvenir d'elle. « *Recomposons les souvenirs* », s'écrie alors Gérard. Et les souvenirs vont se recomposer devant nous.

Le quatrième et le cinquième chapitres se répondent aussi. Si le second et le troisième étaient respectivement consacrés à Adrienne et à Sylvie, ces deux chapitres-ci ont pour thème l'opposition d'Adrienne et de Sylvie, et le triomphe de cette dernière aux yeux du héros. Le « *Voyage à Cythère* » a pour événement central le baiser symbolique par lequel, sur les lèvres de la petite paysanne, Gérard efface le « souvenir d'un autre temps », celui d'une autre réalité possible. En embrassant Sylvie, Gérard alors embrasse le monde réel et le temps présent; il accepte ce qui est, il renie ce qu'il rêve. Et au chapitre suivant il répète ce reniement : « *Le jour en grandissant chasse de sa pensée ce vain souvenir, et n'y laisse plus que les traits roses* » du réel, « *de Sylvie* ».

Ainsi, deux fois, Sylvie triomphe d'Adrienne, deux fois le rêve est délaissé pour la réalité. Le poète, se souvenant ainsi de ses anciennes amours, semble avoir définitivement quitté « *l'entrainement fatal où l'incon-*

nu vous attire », il semble ne se ressouvenir que de ce qu'il peut encore retrouver et toucher, que de ce dont il peut jouir au présent. Celui-ci s'offre à ses yeux « *simple et frais comme les fleurs des champs*, et semble « *monter de la terre* », — de la terre du Valois qui possède à la fois la réalité et l'éternité des choses de la nature. A ce moment les fantômes menaçants paraissent donc écartés, les réalités divines oubliées, et l'incident qui avait précipité le héros en dehors de sa contemplation maladive, semble l'avoir forcé à l'action et par l'action l'avoir amené à une conception normale de la vie. Mais nous allons voir qu'il n'en est rien.

Le chapitre VI est un des plus importants du récit. Il commence au moment où la réalité semble définitivement triomphante. Sylvie est une figure non pas obsédante mais rafraîchissante, non pas le centre d'un « *amour impossible* », mais celui d'un sentiment toujours normal et possible, qui n'a rien de « vague », qui est au contraire précis et certain. Mais, encore une fois la Sylvie précise, calmante, normale, qui apparaît alors aux yeux de Gérard, est la Sylvie d'un souvenir. Elle se dresse devant lui, chargée de toutes les grâces qui sont celles de « *l'idylle antique* », vécue jadis, inconsciemment, par l'adolescent qu'avait été le héros, sous les délicieux ombrages du Valois. Et ce souvenir si gracieux n'est si gracieux précisément que parce qu'au moment où il se le rappelle, Gérard se trouve en une sorte d'état de grâce et obéit aux conditions mêmes de cet état. Tout radieux de la grande découverte qu'il vient de faire, tout persuadé qu'il est de la beauté dont vient soudainement de se parer une réalité jusqu'alors oubliée *dans la grotte où nage la sirène*, il « *recompose* », c'est-à-dire qu'il choisit instinctivement parmi ses souvenirs ceux qui s'accordent le mieux avec la joie de son cœur et l'éclat de la lumière du jour sur laquelle il a rouvert les yeux.

Ainsi donc la Sylvie « *simple et fraîche* » qui pour lui est montée de la terre, et qui par sa simplicité et sa fraicheur a triomphé des charmes artificieux et obsédants de la sirène, ne doit tant de fraîcheur et de simplicité, — et par conséquent, le principe même de son triomphe — qu'à l'espèce de mirage par lequel au regard enfièvré du héros, le passé et le souvenir se sont merveilleusement embellis. La Sylvie dont il se sou-

vient, n'est pas tout à fait la vraie Sylvie; et la terre élue de la réalité, le Valois vers lequel il se hâte avec tant d'impatience, n'est encore qu'un lieu vague où le rêve et la vie se confrontent et se mêlent.

Et c'est bien là ce que nous apprend le chapitre VI du récit, qui, à première vue, ne paraît que le plus délicieux et le plus inoffensif des tableaux du passé évoqués par Gérard. Fidèle à sa méthode qui consiste à traduire ses émotions non pas tant dans un langage analytique, que dans la peinture d'une scène chargée à la fois d'une certaine qualité émotive qu'il faut deviner et d'une signification symbolique qu'il faut démêler, Gérard nous fait apparaître à côté de Sylvie, une très vieille femme qui a été dans le passé, Sylvie elle-même, et dont un tableau a conservé le « *souvenir fidèle* » : « *la fée des légendes éternellement jeune* ». Sylvie parée des vêtements d'accordée qu'avait portés la vieille au « *bon vieux temps* » devient ainsi le type éternel des beautés paysannes qui se renouvelle dans la chaîne des êtres, vieillissant et mourant sur la même terre. Le passé sous la forme de la jeune mariée, s'allie mystérieusement au futur sous la forme de la fée vieille qu'est la bonne tante. Et celle-ci pleurant « *sur l'image de sa jeunesse, cruelle et charmante apparition* », n'éprouve-t-elle pas ce que Gérard lui-même éprouvera plus tard en découvrant que sa *vraie* Sylvie et son *vrai* Valois n'existent plus que dans l'image de sa mémoire? Son mariage avec Sylvie, fut un mariage, non pas avec la Sylvie du présent mais avec la Sylvie du passé. Et Sylvie ne lui paraît si radieuse en ce souvenir que parce qu'elle est revêtue des habits féériques portés en un âge d'or irrévocablement perdu. Gérard ne s'est marié, comme Lusignan, qu'avec un fantôme.

Pourtant la qualité prophétique de ce souvenir n'attriste pas encore Nerval. A l'instant même, où il se souvient, il n'éprouve que le ravissement de se souvenir. Il s'émerveille de faire naître de lui une vision qui soit à la fois si précise et si enchanteresse, qui porte à la fois les traits de la vérité et de la beauté. Jamais au temps où il rêvait de sa déesse devant le spectre charmant d'Aurélia, il n'avait *vu* avec cette clarté, avec cette évidence des sens qui seule donne le contentement au rêveur toujours déçu par le contour vague de son rêve. Et d'autre *part*, voici que cette *réalité* qu'il

fait surgir de sa mémoire se révèle identique à cette *irréalité* qu'il avait si grand'peine à faire surgir de son imagination : au moins, si pas identique, analogue, revêtue d'une grâce équivalente. Sous l'image de sa petite paysanne se découvre, comme dans le *Marchen* de Novalis, le visage de la Mère des Hommes et des Dieux. Sylvie et Adrienne ne sont que les « *deux moitiés d'un même amour* », disons encore, les deux visages que découvre la Déesse selon qu'on vient à elle par le vestibule du rêve, ou par la voie de la Nature, de la terre et des champs. A l'idée de cette identité essentielle, qu'il avait pressentie, et qui est celle-même de toutes les doctrines ésotériques réunies dans le syncrétisme de sa pensée, le poète se sent soulevé par une audace nouvelle. Oubliant qu'il avait chassé de son esprit l'image d'Adrienne pour se porter tout entier vers celle de Sylvie, voici qu'il reprend le thème premier selon lequel s'exprimaient ses espérances les plus exaltées et ses joies les plus triomphantes. Le chapitre VII est le dernier et le plus ardent des chapitres du souvenir. Adrienne y apparaît seule, et non plus sous l'apparence encore semi-réelle d'une blonde et vaporeuse châtelaine se mêlant aux jeux des enfants du pays; mais sous les traits mêmes d'un être céleste, « *montant de l'abîme* », désignant le ciel où règne « *le vainqueur des Enfers* ».

Le vainqueur des Enfers ! : « ... Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron », dit Gérard dans *El Desdichado;* « Une descente aux Enfers », ainsi appellera-t-il l'étrange aventure mentale qu'il décrira dans *Aurélia;* et ce sont déjà les termes qu'il avait employés pour parler de la descente que fait Faust chez les Mères afin d'y chercher l'image d'Hélène. A chaque instant ce symbole se retrouve dans l'œuvre de Gérard. Tantôt il exprime la crainte, après avoir pénétré comme Orphée dans les abîmes, de ne pouvoir remonter à la lumière du jour, et de continuer à errer dans les ténèbres; et tantôt, comme ici, il affirme la certitude d'avoir surgi de l'obscurité fatale des songes mauvais pour pénétrer dans la zone de la réalité transcendante, où tous les rêves ne sont que de gloire et de clarté. En Adrienne radieuse s'incarne cette certitude. Elle apparaît « transfigurée ». Sa voix a gagné en force et en étendue. En elle renaît le « *mysticisme fabuleux* » des mystères platoniciens « où l'on

respire un parfum de la Renaissance ». Elle convoque les esprits, elle convoque Gérard lui-même, à venir admirer la gloire de Celui qui fut *vainqueur des enfers.*

Ce vainqueur des enfers, est-ce bien seulement le Christ ? Est-ce Faust ? Est-ce Adonis ressuscité ? Est-ce Gérard, ou du moins ce *frère mystique* que chacun possède, et qui ne se révèle, comme la part immortelle de soi-même, que lorsque la grâce divine, sous la forme de l'Eternel Féminin, vient tendre à l'homme-dieu une main secourable ? C'est bien cette *victime céleste* que Nerval a chantée dans son *Christ aux Oliviers:*

.... ce fou, cet insensé sublime,
Cet Icare oublié qui remontait les cieux,
Ce Phaeton perdu sous la foudre des dieux,
Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime.

« Pourquoi celui qu'on cherche et qu'on pleure, écrivait Nerval en 1845, s'appelle-t-il ici Osiris, plus loin Adonis, plus loin Athys ? et pourquoi une autre clameur qui vient du fond de l'Asie cherche-t-elle aussi dans les grottes mystérieuses [celles où, à n'en pas douter, s'est accomplie la *descente aux Enfers*] les restes d'un dieu immolé ?... Mais, le troisième jour, tout change : le corps a disparu, l'immortel s'est révélé; la joie succède aux pleurs, l'espérance renaît sur la terre; c'est la fête renouvelée de la jeunesse et du printemps... » (*Isis*, IV).

Cette fête où apparaît Adrienne et où l'on « *respire un parfum de la Renaissance* » devient ainsi la répétition rituelle de tous les drames religieux, associés par son syncrétisme, où l'être divin passe par l'épreuve de la mort et des ténèbres pour retrouver soudain dans un sentiment d'harmonie avec la nature entière sa jeunesse renouvelée et sa divinité un instant obscurcie et crucifiée dans l'humain.

Jamais l'exaltation de Gérard ne s'était encore autant marquée dans le récit. D'un coup, dans la joie qu'il éprouve à l'idée de renaître et de reposséder les pouvoirs divins de « *la jeunesse et du printemps* », il vient de dépasser tous les excès des rêves qu'il avait si longtemps fait tourner autour d'Aurélie.

Mais la réalité est-elle bien reconquise ? Bientôt dans cet accord de joie, intervient une note discordante : « En me retraçant ces détails, dit le poète, j'en suis à

me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés. » Parole la plus douloureuse peut-être de toutes celles que Gérard ait jamais prononcées ! Mouvement inévitable, cependant, de sa pensée, qui ne se porte jamais vers la foi, sans rencontrer aussitôt le doute. Cet « enfant d'un siècle sceptique », comme il s'intitule, ce prince d'Aquitaine *à la tour abolie*, c'est-à-dire en langage de cabaliste, celui qui a douté des réalités éternelles et détruit ainsi en lui l'édifice de son âme s'élevant comme une tour vers le ciel, « flotte entre deux éducations contraires » (*Isis*, III). Si parfois il se trouve entraîné à « tout croire », soudain l'excès même où le porte cet entraînement lui apparaît comme absurde, comme « une folie »; alors les méfiances du sens commun se manifestent en lui, non pas comme un facteur de modération et de limitation, mais avec une rigueur et une cruauté extraordinaires. L'acte de foi s'achève brusquement en un sursaut d'angoisse. L'existence entière du mythe qu'avait formé l'imagination avec tant de sollicitude, est mise brutalement en péril.

En vain, le poète tâche d'étayer l'édifice chancelant, d'accumuler autour de la vision d'Adrienne les traits précis qui témoigneraient de son exactitude. Ceux-ci paraissent certains, mais leur précision même accuse le vague, le faux peut-être de l'apparition proprement dite. Jadis la créature de ses rêves illuminait à ses yeux « un espace vide »; maintenant un « espace plein » accuse le vide ou le *flou* de l'image centrale : « *L'apparition d'Adrienne est-elle aussi vraie que ces détails et que l'existence incontestable de l'abbaye de Chaalis* ? » La réponse, hélas ! est probablement négative : « Ce souvenir est une obsession peut-être ». Ce souvenir est *contestable* : même si par hasard il est exact, il n'est plus suffisamment probant, suffisamment intact et pur pour qu'on puisse faire reposer sur lui le principe de l'identité des deux univers. Le personnage d'Adrienne a perdu, sinon son éclat, au moins sa magie; il n'appartient plus qu'au « *monde des rêveries* ». Il faut « *s'en échapper* ».

Restent seuls le souvenir et la personne de Sylvie. Un instant, Gérard a cru voir tout son passé menacé; il a dû se demander si Sylvie elle-même était un être réel ou rêvé. Mais il a fait la part de l'obsession. Il a

réussi à empêcher, au dernier moment, la confusion du *monde des rêveries* et du *mondc des souvenirs*. Celui-ci dépend toujours de l'univers des réalités. La Sylvie du souvenir va bientôt se retrouver dans celle du présent. Rien n'est donc perdu, et l'instant même approche de la démonstration éclatante du caractère féerique de la réalité, quand Gérard, arrivé à Loisy « à l'heure mélancolique et douce où les lumières tremblent à l'approche du jour », verra se dresser devant lui, dans cette lumière du jour, celle qui n'existe encore pour lui que dans les régions moins claires du passé.

C'est à ce moment que se termine la première moitié du récit. A chaque instant traversée par « l'amère tristesse que laisse un songe évanoui », elle n'en est pas moins tout entière tournée vers l'espérance; elle tend vers la lumière; elle approche des récompenses de la foi.

C'est alors que commence la seconde moitié de *Sylvie*. Aux sept chapitres du début vont s'opposer d'un poids et d'un sens égaux les sept chapitres de la fin. La première partie étant l'histoire d'une espérance, la seconde sera celle d'une déception : « Les illusions, dira Gérard, tombent les unes après les autres comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience ». Dans cette deuxième partie nous voyons tomber les illusions; et cette *expérience*, se dégageant ainsi peu à peu des écorces qui l'enveloppent, se révèle sous le choc du présent.

Si la première partie est tout entière tournée vers le passé, la seconde sera donc remplie par le présent et soumise aux formes certaines par quoi il se manifeste à la conscience. Il ne faut pas que les mille réminiscences éparses dans ces chapitres nous abusent en nous faisant croire que le poète continue de s'abandonner au flot continu de souvenirs auquel il se livrait naguère; ces réminiscences ont changé de nature, elles ne vivent plus dans la même ambiance, elles ne créent plus à elles seules un rythme et un climat d'existence; elles restent confinées à un drôle de rappel ou d'opposition, se contentent d'accuser par contraste les contours d'un monde auquel elles n'ont point

de part. Dans cette seconde partie, le passé fait place au présent, et le présent seul est vraiment présent.

Mais ce n'est qu'insensiblement, à la longue, qu'il se laisse entrevoir tel qu'il est, et portant en quelque sorte son propre nom. Dès les premières phrases, il apparaît dans l'action, mais comme à la dérobée. Il porte encore la robe du rêve, alors que pourtant il est tout réalité : « *Les tilleuls, assombris par en bas, prenaient à leurs cimes une teinte bleuâtre. La flûte champêtre ne luttait plus si vivement avec les trilles du rossignol. Tout le monde était pâle.* » Il est significatif que cette aurore par quoi le présent véritable et l'action essentielle commencent, rappelle plutôt les teintes affaiblies d'un crépuscule que les ardeurs naissantes d'un soleil qui naît. Dans la pensée de Gérard (comme dans celle de Novalis) la clarté du jour semble parfois moins claire que celle qui scintille dans les ténèbres nocturnes; le monde véritable n'en est pas éclairé, et elle préside trop souvent à un aveuglement de couleurs.

Aussi la vision du poète s'en trouve-t-elle au moins d'abord, plus trouble, comme égarée; il entre dans un univers étranger qui le déconcerte et l'étonne : « J'eus peine à rencontrer des figures connues. » Mais combien de figures *inconnues* ne perçoit-il pas ? La réalité s'offre donc d'abord à lui comme quelque chose dont on ne se souvient pas. Ce qu'il voit, il l'ignore ou l'apprend, c'est tout de même; mais ce qu'il voit, il ne le reconnaît pas.

Or, la forme même qu'avait prise l'espérance de Nerval, c'était celle, toute platonicienne, d'une *re-connaissance*. La réalité, il souhaitait la *revoir*, il ne s'attendait pas à la *voir* seulement. Et le voilà déjà surpris, déjà presque déçu de découvrir un *au-delà*, un *au-dehors*, une série d'images qui *sont* mais qui n'ont pas *été*.

Cependant l'image à la fois la plus féérique et la plus vivante de celles qui *ont été*, c'est Sylvie; que Gérard la retrouve, tout sera sauvé : « Je voulais voir Sylvie; est-elle encore au bal ? » Un instant après, il est à ses côtés.

« Sa figure était fatiguée; cependant son œil noir brillait toujours du sourire athénien d'autrefois. » Ainsi, à peine a-t-il eu le temps d'apercevoir en elle

une différence; ce qu'il distingue, ce qui domine, c'est la ressemblance, c'est presque l'identité. Nous devinons l'élan de joie qui s'exprime, mais si discrètement dans ce *toujours*, dans ce *sourire d'autrefois* qui est encore le *sourire d'aujourd'hui*. Sylvie, ô bonheur ! Sylvie est toujours Sylvie; le passé ne s'est donc pas démenti; la réalité est fidèle au souvenir.

Aussi, voici que Gérard redevient l'enfant qu'il avait été. Sylvie et lui, sortent du bal, *se tenant par la main*, renouant ainsi l'union de leur jeunesse. Ils passent par les champs, et la nature, obéissant à cette réconciliation des âges, retrouve son éclat: « Les plaines étaient couvertes de javelles et de meules de foin, dont l'odeur me portait à la tête sans m'enivrer, *comme faisait autrefois* la fraîche senteur des bois et des halliers d'épines fleuries... »

Pourtant cette harmonie n'est point parfaite. « Sylvie, s'écrie tout-à-coup Gérard, Sylvie, vous ne m'aimez plus ». Quelle est l'angoisse qui le traverse, et d'où vient-elle ? C'est qu'il sent que celle qui se trouve à ses côtés est à la fois la même et différente.

C'est un signe qu'il l'ait rencontrée « à l'heure mélancolique et douce où les lumières pâlissent ». Elle est encore dans toute sa jeunesse, mais à l'heure de la vie où son éclat s'affaiblit pour faire place à un être moins radieux. On dirait que c'est l'instant précis où la sorte de beauté qui semble éternelle parce qu'elle est pure, s'efface devant une beauté d'une autre espèce, peut-être non moins belle, mais non pas éternelle, beauté mouvante, beauté glissante, qui cède sous le poids de l'existence, qui se fait lourde et qui se défait : « *Les fleurs de la chevelure de Sylvie se penchaient dans ses cheveux dénoués; le bouquet de son corsage s'effeuillait aussi sur les dentelles fripées, savant ouvrage de sa main...* » La Sylvie du présent est ornée des parures du présent: fleurs qui se penchent, bouquet qui s'effeuille, dentelles qui se fripent. Elle porte les signes périssables de sa propre mortalité. Et cela est juste, cela est logique; car qui se trouve inscrit dans le présent, se trouve entraîné dans ce que le présent devient, et s'en va, de changement en changement, vers la vieillesse et vers la mort. Les fleurs, les bouquets, les dentelles, ces menus et charmants objets de la nature ou *savant ouvrage* d'une fée aussi habile que la nature, convien-

nent à cette déesse mortelle, aussi bien qu'une couronne d'étoiles à la grande Déesse, celle qui ne vieillit jamais. Les paroles qui s'échappent alors de la bouche de Sylvie, portent, dans leur douceur, le même arrière-goût de fatigue : « Mon ami, dit-elle, il faut se faire une raison; les choses ne vont pas comme nous voulons dans la vie... » Cette raison, qu'il faut se faire, c'est celle des humbles, des accablés du sort; et ces paroles sont celles par quoi les gens du pays offrent des consolations aux funérailles.

A des funérailles, ou à propos de quelque autre grand malheur : par exemple, un de ces chagrins qui marquent le visage et qui altèrent l'ingénuité d'un cœur, — tel un chagrin d'amour. Et Sylvie apparaît alors comme un être sur qui la douleur a passé, qui, — comme on dit — a connu la vie : Eve, après qu'elle a mangé du fruit de l'arbre de la science. Et c'est bien là le sens des paroles qu'elle prononce, lorsqu'elle raconte à Gérard qu'elle a lu la *Nouvelle Héloïse:* « J'ai frémi en tombant d'abord sur cette phrase: Toute jeune fille qui lira ce livre est perdue. Cependant j'ai passé outre, me fiant sur la raison... » Cette jeune fille qui frémit, mais qui passe outre, et qui avoue *se retrouver* dans l'héroïne du poème fièvreux de Jean-Jacques, comme elle est loin de celle qui se laissait embrasser jadis dans un éclat de rire ! Et comme elle est amère, profonde et presque impure, toute chargée de faiblesse et de la vaine offrande qui fit d'elle-même une femme dans un songe, cette phrase : « Ah! que n'êtes-vous revenu alors ! »

Mais son regard et ses traits n'ont pas changé. Nulle autre ne les possède, ne les rappelle. Et si Sylvie est différente d'elle-même, n'est-il pas possible que dans cette demi-étrangère se cache encore, *sans même qu'elle le sût,* la vraie Sylvie, celle du souvenir ? Ne serait-il pas possible de la faire surgir de cette figure qui porte sa ressemblance ? De toutes ses forces, Gérard veut le croire : « Vous êtes une nymphe antique *qui s'ignore* ». Et d'un mot, il renie ce qu'il a appris, ce qu'il est devenu : lui aussi, il se veut identique à l'enfant qu'il a cessé d'être et qui avait connu Sylvie: « Je n'ai rien vu là-bas que je puisse regretter ici. »

Et c'est alors qu'il procède par des paroles proprement rituelles à une nouvelle renonciation. Il la fait

sans peine. « L'image qui l'avait égaré si longtemps » est une image « vaine »; son idéal n'est qu'un « spectre funeste », ses désirs « irrésolutions », « caprices ». Au contact de Sylvie le spectre n'est plus qu'un spectre, et l'obsession n'est plus qu'une obsession. Il suffit pour cela que Sylvie le « sauve », c'est-à-dire qu'elle redevienne elle-même. Tombé à ses pieds et la conjurant avec des larmes, il est semblable au pécheur repentant dans le roman mystique d'Apulée, longtemps égaré par les charmes d'une magicienne de Thessalie, et suppliant Isis de le secourir en se matérialisant à ses yeux.

Tel est le début de la seconde partie. Ce premier contact avec la réalité n'a pas le caractère d'une déception brusque ; le désespoir ne suit pas l'espérance, mais un sentiment complexe où il entre, avec quelque inquiétude, la volonté de gagner la partie qui se joue entre les deux faces du destin. Rien n'est encore fixé. Le passé n'est pas absent du présent, il y transparaît même, mais ne se confond pas exactement avec lui; leurs deux images jumelées sont pareilles à deux cercles de même grandeur, posés à peu près mais à peu près seulement, l'un sur l'autre; entre eux se distingue un mince halo.

Le chapitre IX, qui est le second de la deuxième partie, va marquer un élargissement du champ d'investigation du *temps perdu*. Pélerin du passé, Gérard imprime « ses pieds dans la trace de ses pas anciens. » Retourné dans la maison où s'était écoulée sa jeunesse, il y voit d'abord tous les objets « *dans le même état qu'autrefois* ». Pourtant le sentiment attendri qui le possède alors, n'est pas celui qu'il cherchait. Comme chez la vieille tante de Sylvie, il se trouve dans le « sanctuaire des souvenirs fidèles ». Mais ces souvenirs, préservés sous la forme de vieux meubles, de tableaux, même d'un chien empaillé qu'il avait connu vivant, n'ont pas plus de valeur que les colifichets gardés dans un tiroir; ils ne sont pas le passé, ils n'en sont que le simulacre.

Sans doute, leur puissance de suggestion est grande, et bien des fois, Gérard se sentira troublé par ce qui subsiste de l'être d'autrefois dans une figure de femme souriant pâlement dans les ombres de son portrait, ou même par ce qui demeure encore des spec-

tacles de jadis dans l'œil rond d'un « perroquet centenaire », qui fait penser au « regard expérimenté des vieillards ». Mais cette survie du passé dans le présent, est faible comme la flamme d'une veilleuse; *sous-vie,* bien plutôt que *sur-vie;* elle rappelle, suggère, mais ne ressuscite pas; au demeurant, toute limitée aux choses, ou à des êtres sans âme, qui ne vivent que du peu de vie gagné au contact des humains; comme si, à force d'avoir été touchés par des mains familières, ils avaient acquis quelque phosphorescence.

A cette première investigation en succède une seconde : « les souvenirs de l'antiquité philosophique » suivent et approfondissent ceux du monde personnel enfantin.

Ici Gérard donne à son récit le ton grave d'une solennité emphatique, qu'ont certains morceaux des *Mémoires d'Outre-Tombe,* ou des *Ruines* de Volney. Son emphase, cependant, n'est pas forcée. C'est qu'à travers la facilité extrême d'un développement si rebattu, se perçoit une inflexion gracieuse et intime. Cette antiquité philosophique n'est pas celle, presque anonyme, de Palmyre et de Rome. Le *Temple* où on avait conduit bien des fois Gérard, « a la forme du temple de la *sybille Tiburtine* ». Or, Tibur, n'est-ce pas l'endroit d'où il datait un sonnet sur la « sybille au visage latin », ce poème où résonnait « une chanson d'amour qui toujours recommence ? » n'est-ce pas le lieu même où il affirmait qu'allaient revenir les Dieux « que tu pleures toujours », où « le Temps » allait ramener « l'ordre des anciens jours » ? Cet ordre des anciens jours, n'est-ce pas encore précisément celui qu'il veut aujourd'hui *ramener* dans le présent, et cette sybille endormie autour de laquelle une chanson d'amour toujours recommence, n'est-ce pas le symbole même de toutes celles, Aurélie, Adrienne et maintenant Sylvie, auprès desquelles, dans son sommeil, il a rêvé qu'elles se réveillaient pour lui ?

La visite au Temple de la Philosophie est donc, après le pélerinage aux lieux de ses émotions enfantines, le pélerinage aux lieux de sa jeune pensée : « Cet édifice *inachevé* n'est déjà plus que ruine. » On songe à l'autre parole, si semblable, qu'il a prononcée dans *Aurélia* : « L'arbre de science n'est pas l'arbre de vie ».

Troisième élément du passé : la nature. Elle aussi a changé d'aspect : « Où sont les buissons de roses qui entouraient la colline? » Où sont les «lauriers d'Italie?» « Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie » lit-on dans un sonnet des *Chimères* .Les lauriers ont péri « sous notre ciel brumeux ». Ainsi, même dans la « nature indifférente », l'on ne trouve que des signes de changement. « Oui, ce temple tombe comme tant d'autres ! » La nature appartient elle aussi, non pas à l'univers de l'éternel, mais à celui du fugitif. Il semble que tous les liens qui attachaient Nerval à sa terre, à sa race, à ses idées, viennent de se rompre à la fois. La seule permanence qu'il distingue encore est en lui-même, dans sa *soif de connaître* qui est *éternelle,* dans le désir qui ne cesse de le presser, de saisir, au milieu des apparences, la vérité.

Ici se place l'invocation à Rousseau, « sage qui nous avait donné le lait des forts » : « Nous avons perdu le sens de ta parole, dernier écho des sagesses antiques. » Lui seul, comme les anciens, avait su trouver la vérité, là où elle est inaltérable, c'est-à-dire dans le cœur humain; et lui seul, grâce à ces certitudes puisées au fond de lui-même, avait établi une virile harmonie entre le monde extérieur et le monde intérieur qu'il portait en lui. Ses rêves étaient des témoignages, des illuminations, la réalité perçue à travers une forte sagesse, et non les fantômes qui entraînent les hommes de désillusion en désillusion.

Rempli de ces idées et portant ainsi ses pas parmi les ruines, Gérard voit l'univers prendre peu à peu un nouvel aspect à ses yeux. Ses souvenirs n'ont pas changé. Ils sont demeurés dans sa mémoire, stables clairs, dorés. Mais ce qu'il voit avec les yeux du corps, « la cascade qui gémit dans les roches », « la pelouse qui s'étend comme une savane », la tour « qui se reflète sur les eaux d'un lac factice, étoilé de fleurs éphémères », ces objets du monde présent, comme ils lui paraissent tout à coup lointains, étrangers, dangereux même ! C'est donc la réalité sensible qui est un rêve, et peut-être un rêve malfaisant dont on doit s'écarter. « Il faut échapper à l'air perfide... Comme tout cela est solitaire et triste ! »

Mais tout cela ne lui avait pas semblé solitaire et triste au temps de sa jeunesse. En ce temps-là, aucune

idée de changement, aucune pensée de mort, ne venait rompre l'accord spontané qui s'était formé entre le génie de l'enfance et la magie de la nature. Ce génie, aujourd'hui perdu, « donnait autrefois tant de charmes » aux lieux qu'il vient maintenant de parcourir. « Le regard enchanté de Sylvie... » : Regard *enchanté*, c'est-à-dire grâce auquel le monde peut se percevoir tel qu'il fut dans l'âge d'or, avant la faute, et tel qu'il continue d'être, mais, hélas ! secrètement, sans qu'il soit possible à l'homme d'en percevoir la beauté voilée, sauf par un miracle, par un coup de la grâce, par l'intervention d'un intercesseur divin. Cet intercesseur, maintenant, pour Gérard, c'est Sylvie : retrouver ce « regard enchanté », cette communication magique, n'est pas impossible. Si le passé est le passé, si le présent est un songe, Sylvie existe, et son existence est la suprême promesse de l'existence surréelle du monde : « Je sentis le besoin de revoir Sylvie, *seule figure vivante et jeune* encore qui me rattachât à ce pays.... »

« Sylvie existe ! » Tel est le point où vient d'aboutir sa pensée, et ce sont l'idée et les termes mêmes par quoi le mouvement de sa pensée avait débuté : « Elle existe, elle, bonne et pure de cœur sans doute. » Cette vertu d'*existence* qu'il lui accordait alors, et qui forme encore maintenant à ses yeux le mérite essentiel et quasi-prestigieux de la petite campagnarde, il vient cependant de la dénier à tout l'univers. Car l'existence, telle qu'il la conçoit, est le contraire même de l'apparence; ce qui existe s'oppose à ce qui paraît, et à ce qui, par conséquent, ne dure qu'en se démentant. Ainsi la comédienne paraissait être la religieuse, ainsi le Valois du présent paraissait être celui du passé. Ce qu'il y a de décevant dans l'apparence, c'est sa promesse de perpétuité. Au moment même, l'on imagine que telle chose est éternelle, simplement parce qu'on se figure qu'elle existe, et puis vient un jour où l'on s'aperçoit qu'elle n'existe plus, ou qu'elle n'est plus que ruines, et alors on se rend compte qu'elle n'avait vraiment jamais existé. Elle n'était que l'objet momentané d'une illusion qui se trouve sans cesse contrainte de se transporter ailleurs pour regagner la même forme.

Sans doute, il est un monde non soumis aux appa-

rences; et c'est le monde de la pensée. Ce que l'on conçoit, continue d'être, et ne se dément point. Ainsi l'idéal que Gérard s'est formé, il l'a formé en lui-même selon les lignes d'une certaine figure féminine, et cette figure demeure en lui, intacte, soustraite à la loi des métamorphoses. Cette figure donc existe; elle est perpétuellement belle, perpétuellement *jeune*, perpétuellement la même. Mais Gérard ne peut jamais se maintenir dans les hauteurs abstraites des théories platoniciennes. Un autre côté de lui-même lui répète sans cesse qu'il ne faut pas confondre l'existence avec l'idée, avec le rêve, et c'est précisément pour donner à son idée une existence qu'il a placé son Eternel Féminin en des êtres en qui la forme s'alourdit de matière. L'existence, ce n'est pas seulement la perpétuité, c'est la vie : « Sylvie, seule figure *vivante* et *jeune* encore...»

« Vivante et jeune » : même association de termes complémentaires que dans rêve et réalité, passé et présent. L'alliance de ces deux termes est la définition précise de la *pureté*, telle que Nerval la comprend. Le pur, c'est l'élément impérissable, la parcelle proprement divine, qui chez les mortels, est toujours mêlée à un élément grossier. Aussi est-il presque impossible de distinguer dans la réalité la jeunesse de la ruine, et la vie de la mort. Tout ce que l'on perçoit dans le monde extérieur, c'est une mort qui a les apparences de la vie, et une laideur qui se prétend beauté. L'univers visible est vivant, mais impur; l'objet même du poète (aussi bien que du moraliste et que de l'amant qui se trouvent en lui), c'est de retrouver dans les formes terrestres, en rejetant tout le reste, la vie qui est purement vie, et l'immortelle jeunesse qui l'embellit.

« La déesse éternellement jeune et pure » disait Gérard jadis, du rêve qui le hantait. « La fée des légendes *éternellement jeune !* », s'écriait-il plus tard en regardant Sylvie. « Elle existe, elle, bonne et *pure de cœur* », se disait-il encore en opposant son image à celle de l'actrice à qui (comme le lui disait l'oncle du premier chapitre), « la nature avait oublié de *faire un cœur* ». Cette bonté, cette pureté de cœur qui le ravit chez Sylvie, n'est pas sans rappeler l'idéalisme sentimental du XVIII[e] siècle. Rousseau, ici, s'allie à Platon, et aux prestiges abstraits de l'idée se joint subtilement le charme de la personne.

Adrienne, Aurélie n'étaient qu'une idée modelée selon la forme féminine. Sylvie est à la fois plus et moins. Elle est moins parce qu'elle n'incarne rien du tout, sinon la personne d'une petite paysanne pour qui l'on éprouve une « amitié tendre ». Elle est plus, parce qu'elle est une *personne*, un être humain normalement perçu. En d'autres termes, elle n'est pas une image intérieure, conçue directement par l'imagination, puis projetée expérimentalement dans le réel; elle est l'image extérieure d'un être distinct, perçu objectivement, existant dans la zone des réalités mouvantes, mais à travers lequel, parce qu'il est naturellement pur, il est possible de remonter jusqu'à l'idée absolue de la perfection. Si les incarnations successives du « type éternel » permettent donc une *évasion* vers le réel, et vers la vie, Sylvie, qui est le contraire d'un type, qui est une personne, et la vie même, permet par un mouvement inverse une *invasion* de la vie dans l'idéal.

Il y a plus. Une Aurélie, une Adrienne ne peuvent être que des *amours impossibles*. La conception même du principe qu'elles incarnent, interdit qu'on les voie de près; il faut se ménager soigneusement, pour les adorer, une zone de recul et de silence, qui permette de jouir de leur image sans se laisser embarrasser de leur personne. « Qu'Aurélie ait du cœur », ou qu'elle n'en ait pas, mieux vaut ne pas s'en enquérir. « J'aime une image et rien de plus » : il ne fallait pas « toucher du doigt son idéal ». Pour ce qui regarde Sylvie, il en va tout autrement. En elle, dès l'enfance, Gérard a « touché du doigt » sa réalité. Fée de l'adolescence et génie du Valois, elle est avant tout, tout simplement, Sylvie. L'affection qu'elle inspire, a pour cause, non pas un idéal qu'elle représente, mais directement elle-même. Il est donc de la plus haute importance pour Gérard qu'elle soit bien ce qu'elle est, et que ce qu'elle est, soit digne d'être aimé. Du moment qu'on aime une image, l'on peut avoir la plus grande indifférence pour l'objet qui anime cette image; mais du moment qu'on s'intéresse à une personne, il est souhaitable qu'on sache l'existence qu'elle mène, les idées qu'elle caresse, les vertus qu'elle pratique, et jusqu'au milieu même où elle vit.

Grâce à cette connaissance, c'est-à-dire à la prise de contact avec toutes les réalités même les plus pro-

saïques dans lesquelles un être humain s'inscrit et compose son existence, se dégagera peu à peu l'idée de cette personne; non plus l'image abstraite d'un idéal réalisé tant bien que mal dans une apparence, mais l'idée concrète d'une âme humaine, unique en son genre, qui tire sa beauté à la fois de ses origines divines et de son individualité. C'est la conception chrétienne et romantique de l'âme, par opposition à la conception classique et païenne où l'individuel n'a point de part, et où le typique seul a de la valeur. L'intérêt qu'inspire Sylvie à Gérard est donc de la plus haute importance. Il pourrait le conduire, non seulement à une acceptation du monde visible, mais encore à une conception du monde invisible, non plus sous la forme de l'harmonie platonicienne, mais sous celle du royaume céleste où les âmes conservent leur individualité.

Dans *Sylvie*, Gérard est fort près de cette solution. Il semblera même l'accepter dans *Aurélia*. Mais ici, il y a un obstacle qui l'empêche, ou plutôt qui le détourne provisoirement, d'y arriver. On aurait pu très bien imaginer Gérard subissant de plus en plus le charme d'un cœur qui garde sa pureté native dans les défaillances de la réalité quotidienne; et sentant ainsi se transformer son amitié d'enfance en un sentiment moins familier qui n'aurait pas d'autre nom que l'amour; non plus cette sorte d'amour par lequel l'esprit projette au dehors de ce qui n'existe qu'en lui-même, forme suprême du narcissisme, mais le mouvement de l'âme par lequel il s'élance vers un objet distinct. Gérard cependant, se trouve incapable d'aimer ainsi Sylvie; son cœur n'est pas « capable », malgré tous ses efforts, « d'un *amour nouveau* » (*Aurélia*, I, 1). « Quelque chose de la religion » s'est mêlé aux douceurs « d'un amour profane », et lui a imprimé « le *caractère de l'éternité* » (*Aurélia*, 1, 2). Il ne peut donc aimer que ce qu'il a aimé, recommencer sans trêve une seule et même expérience, espérer, dans « un retour éternel », voir réapparaître « la seule » dans « un seul moment », dans un présent impossible, toujours semblable à lui-même. La Sylvie du passé réalisait ces conditions, parce qu'entre le souvenir et le présent, il y avait un hiatus, la vie à Paris; là il l'avait perdue de vue ; elle avait été ainsi sous-

traite à la loi du temps ; elle ne s'était jamais démentie. Mais dès qu'il la revoit, d'abord « à l'heure mélancolique et douce encore où les lumières pâlissent et tremblent », ensuite « en toilette de demoiselle », dans sa chambre où de nouveaux meubles ont pris la place des anciens, où la cage, au lieu d'abriter des canaris comme naguère, enferme des fauvettes, lorsqu'il apprend que la vieille tante de Sylvie est morte et que Sylvie elle-même n'est plus dentellière mais gantière, ces divers signes qui sont ceux d'une évolution dans le temps, mais non pas nécessairement dans l'âme, contraignent Gérard à considérer la nouvelle Sylvie comme irrémédiablement différente de l'ancienne. Il ne songe pas que la pureté du cœur a pu subsister dans le changement des habitudes. En se soumettant à la fatalité du temps, Sylvie, à ses yeux, a commis le péché suprême, qui est de mentir à l'image qu'elle a jadis présentée, à l'image qui, gravée en lui a acquis une valeur exemplaire et constitue une sorte d'absolu. Sylvie s'est détruite elle-même, ou le temps l'a détruite; l'image s'est fendue en deux; l'un des débris gît, dans le présent. comme un de ces témoins « perfides » et « dangereux » du passé, ruines d'Ermenonville ou de Châalis, jardins retournés à l'état sauvage, lacs factices « étoilés de fleurs éphémères », « feux follets fuyant sur les joncs d'une eau morte » ; et l'autre ne subsiste que comme une image dans un souvenir, comme l'ombre insaisissable d'une réalité elle-même suspecte, comme une illusion semblable à l'obsession.

Une fois, pourtant, encore, sans trop de conviction il tentera une dernière épreuve. Et, par un hasard merveilleux, elle manquera réussir, mais non point du tout de la façon qu'il escomptait. Il amène Sylvie à l'endroit où il se souvient d'avoir entendu chanter Adrienne. Il lui fait répéter le chant qui hante sa mémoire : « Oh ! que je vous entende !... Que votre voix chérie résonne sous ces voûtes et en chasse l'esprit qui me tourmente, fût-il divin ou bien fatal ! » Sylvie chante, empruntant ainsi « les formules même qui, si peu de temps auparavant » avaient servi à Gérard « pour peindre un amour véritable et longtemps éprouvé » (*Aurélia*, I, i). Mais l'expérience échoue misérablement, elle lui paraît « une profanation de ses sou-

venirs » (*Aurélia*, id.) « J'essayai de parler des choses que j'avais sur le cœur, mais, je ne sais pourquoi, je ne trouvais que des expressions vulgaires ou bien tout à coup quelque phrase pompeuse de roman. » Vulgarité, affectation, voici tout ce qui s'exprime maintenant en lui devant Sylvie. Loin d'avoir été conjuré, l'esprit qui le tourmente triomphe de l'être rival, en sa présence même : d'abord sous la forme d'Adrienne : « Qu'est devenue la religieuse ? », puis sous celle d'Aurélie : « Qu'est-ce qu'Aurélie doit jouer ce soir ? » Envers Sylvie, il n'est plus possible d'espérer éprouver de l'amour; sinon une sorte d'affection fraternelle qui interdit l'idée d'« une séduction ».

Et alors, quand tout semble terminé et la faillite consommée, soudain Sylvie se remet à chanter; non plus l'air sublime de Porpora qui appartient à l'univers mystique d'Adrienne, mais une de ces chansons populaires qui sont de sa nature et de son pays. Aussitôt l'ancienne Sylvie réapparaît miraculeusement dans la Sylvie présente; telle « les fées des Funambules qui cachent sous leur masque ridé un visage attrayant qu'elles révèlent au dénouement ». Un instant Gérard est reconquis, il va tomber à ses pieds. Mais à peine, dans cet univers des morts qu'est le présent, a-t-il retrouvé comme Orphée, son Eurydice, qu'il la reperd encore. Sylvie est promise. « Eurydice est deux fois perdue ». Gérard, vaincu, lassé, repart pour Paris.

Le retour de Gérard à Paris, c'est semble-t-il, le retour au point de départ. Mais en écrivant la lettre signée « Un Inconnu » Gérard rompt avec la ligne de conduite qu'il avait tenue vis-à-vis d'Aurélie dans le passé: il fait acte d'existence personnelle et reconnait du même coup l'existence personnelle de la destinataire. Peu importe qu'ensuite il s'éloigne, que sa lettre reste anonyme; son départ n'est qu'une suspension d'action, son anonymat n'est qu'une omission provisoire. Le fait essentiel, c'est que parte de lui un message destiné à atteindre un objet réel.

Rien n'est plus logique de la part de Gérard que ce changement d'attitude. L'Aurélie qu'il retrouve n'a plus pour lui la même signification que l'Aurélie qu'il avait quittée. Dès l'instant où l'idéal féminin qu'il avait

conçu s'était transporté de la « comédienne » en la « religieuse », la première, perdant toute magie, n'avait plus été qu'un médium temporaire devenu inutile et que remplaçait avantageusement un autre conducteur d'émotions. Celui-ci devait son immense supériorité à l'apparence de réalité que lui donnait sa localisation dans le temps et dans l'espace; ce temps, ce lieu, cette réalité avaient semblé soudain tout proches, facilement accessibles. Dès lors Gérard se trouvait incapable de se contenter d'« une image et rien de plus ». Il lui fallait « ce quelque chose de plus ».

Maintenant, il le lui faut encore. Obligé, après son échec dans le Valois à se rabattre sur Paris, il ne peut cependant renoncer aux espérances qui l'avaient conduit à sa première expérience. Il va donc recommencer avec Aurélie, ce qu'il avait, en vain tenté avec Adrienne, avec Sylvie : intégrer le rêve dans le réel. Le médium inutile retrouve son utilité, une utilité même incomparablement plus grande! Il doit lui servir non plus seulement de moyen, mais de but ; il doit représenter non seulement l'image, mais la personne.

D'où la nécessité impérieuse de savoir s'il est digne de jouer ce rôle supplémentaire : en d'autres termes, s'il a par lui-même des qualités morales suffisantes pour qu'entre ces deux rôles dont il sera investi à la fois, il n'y ait pas, au moins pas trop, de disparité. Mais il n'est possible de le savoir que par l'action, c'est-à-dire en prenant contact avec la personne. Or, prendre contact avec la personne, c'est tout risquer; et Gérard vient déjà de tout risquer, plus encore, de tout perdre, avec Sylvie. Il ne se sent donc guère enclin à se commettre. Il a besoin de reformer mentalement ses ressources de courage, peut-être aussi ses ressources d'idéal. D'où son départ pour l'Allemagne, où il « *va remettre de l'ordre dans ses sentiments* ». Et d'où, en même temps, après un premier engagement symbolique de son action près de la personne d'Aurélie, la suspension provisoire de cette action même : « *Un jour* nous verrons si *cette femme* a un cœur. »

« Des mois se passèrent. » Au moment de se terminer la narration prend un tour plus neutre; en quelques lignes s'y trouvent résumés de longs espaces de temps, où rien, semble-t-il, ne se passe, — sinon des « préoccupations constantes », le travail invisible de l'idée fixe dans un esprit.

Il semble qu'à mesure qu'approche la fin, obéissant à une sorte de crescendo de la pensée, Nerval passe plus brièvement sur les événements de son monde intérieur. Ils ne présentent plus que rarement l'image d'une scène ou d'un tableau; le drame ne se développe plus sous des formes plastiques. On dirait que l'auteur a voulu ainsi exprimer, par cette rapide monotonie du ton, le caractère irrésistible du destin qui l'entraînait: « Que dire maintenant qui ne soit l'histoire de tant d'autres ? » Son destin s'est peu à peu confondu avec celui de tout être mortel qui souffre, qui vit et qui rêve; il s'est réduit à une courbe toute simple, à un dessin général qui peut indifféremment s'appliquer à tant d'autres cas individuels. « Tant d'autres » ont passé, passent et passeront « par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres » : théâtres où paraît Aurélie, théâtres où se fixe éternellement l'imagination des hommes. Que Nerval avoue donc la ressemblance entre son aventure et celle « de tant d'autres », il ne faut pas l'entendre au sens qu'il se serait alors résigné à la banalité d'une intrigue ordinaire, à la façon « des amoureux vulgaires qui brillaient un instant près d'elle et retombaient brisés »; — mais tout au contraire, qu'il s'est abandonné à « passer les bornes du non-sens et de l'absurdité », à « manger du tambour » et à « boire de la cymbale ». Cette histoire de tant d'autres, c'est l'histoire de tous ceux qui, un jour, après avoir maintenu à grand'peine leur rêve dans certaines bornes, l'on vu s'épandre avec la violence d'un torrent longtemps contenu.

Aussi l'élan de l'action devient-il trop prompt pour se matérialiser en chemin sous la forme de tableaux; pas plus d'ailleurs que sous celle de méditations, de calculs, de comparaisons, de contrôle réfléchi. Le héros n'est plus qu'une victime qui se trouve sans voix sous la poussée du destin. Et ce qu'il est ainsi entrainé à accomplir n'éveille en lui aucun contre-courant d'émotion. Les actions les plus importantes de sa vie ne semblent éveiller dans sa pensée aucun écho. La possession même d'Aurélie est passée sous silence. On peut douter qu'elle eût lieu. A vrai dire, elle n'importe guère. Le grand événement, c'est que Gérard sorte de l'ombre et se fasse connaître; c'est qu'il apprenne lui-même à connaître *la femme* et non plus *l'image* : « O

femme ! tu cherches l'amour... Et moi donc ? » Il n'oubliera jamais le jour « où elle lui permit de lui lire » une pièce qu'il a écrite, et dont les scènes d'amour sont préparées à son intention ». Il les lui lit « avec âme », avec « enthousiasme »... Est-ce là enfin l'amour, l'amour personnel, tant « cherché » ? C'est au moins celui qu'elle désire, mais n'étant pas bien sûre que ce soit celui qu'il offre : « Si c'est bien *pour moi* que vous m'aimez, dit-elle, vous comprendrez que je ne puis être qu'à un seul. »

Cependant Gérard s'affaire, se multiplie, s'efforce maintenant de mille façons de toucher ce cœur que jadis il avait si soigneusement ignoré; il écrit « les lettres les plus tendres, les plus belles que sans doute elle eût jamais reçues »; recevant d'elle un jour une lettre pleine d'effusion, il accourt aussitôt chez elle. Mais à la question qu'elle lui a posée, — si c'est bien *pour elle* qu'il l'aime, il n'apporte aucune réponse. Aucune expression de triomphe, de plénitude, d'apaisement, de joie assurée en la possession de son désir, n'apparait en ces lignes hâtives. « Vue de près », la « femme réelle » révolte-t-elle « son ingénuité » ?

« Deux mois plus tard »,.... « l'été suivant »... La notion du temps, la perception d'une durée qui s'écoule, domine maintenant dans l'âme de celui qui naguère restait plongé dans la contemplation d'« une seule beauté » en qui s'incarnait une durée éternelle : « comme les *Heures divines* qui se découpent, une étoile au front, sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum ». L'être de chair et d'âme qui a remplacé le « fantôme métaphysique » ne vit pas dans les heures divines, mais dans les jours, et les mois, et les saisons de la terre. Ce n'est plus une « reine ou déesse » *vue de loin*, dans le recul du rêve, « forme vague » et par conséquent facile à modeler au gré de l'imagination obéissant au moindre souhait, donnant tout ce qui lui est demandé, devenant tout ce qui lui est suggéré d'être; créature docile, plastique et sans secret. Maintenant surgit devant Gérard l'image d'un être sur qui ces pouvoirs magiques n'agissent pas. A bien lire les textes conservés qui meublent la lacune laissée dans *Sylvie*, et qui nous apprennent un tant soit peu ce que furent les relations personnelles de Nerval et de l'actrice appelée ici Aurélie, — je veux parler des lettres

à Jenny Colon, — nous distinguons le douloureux embarras qu'éprouve le rêveur à se transformer en homme, et surtout à se conduire vis-à-vis de l'aimée, non pas comme vis-à-vis d'un rêve, mais bien d'une femme : « Je ne suis qu'un homme et vous une femme, lui écrit-il un jour, et l'amour qui est entre nous a quelque chose d'impérissable et de divin !... » mais quelques lignes plus haut, ne lui laisse-t-il pas entendre qu'il faut se garder « de cet abattement qui succède à toute tension violente, à tout effort surhumain... » Il lui avoue que jadis ce « n'était pas *la femme* qu'il avait aimé en elle; c'était *la Divinité* », « en se prenant à la réalité, son amour a changé de caractère », — et un amer regret lui vient de ne pas être « plus vieux », plus expérimenté, plus familier avec la réalité et avec la femme, parce qu'alors « j'aurais su mieux calmer ma marche, *étudier votre caractère* et trouver *à la longue* les *secrets que vous me cachez.* »

Toute l'histoire brève de ses relations avec Aurélie est là; dans ce désir d'*étudier son caractère,* afin de percer *le secret* qu'elle lui *cache:* car l'être réel, à la différence de l'être rêvé, est un personnage énigmatique, et l'individualité est toujours un secret. Jadis, lorsqu'il « rêvait » Aurélie, il « se sentait vivre en elle, et elle vivait pour lui seul ». Aujourd'hui, il se sent vivre *en dehors* d'elle; elle vit *pour elle,* et non pour lui. Par un étrange paradoxe, « l'effort surhumain » qu'il a fait pour « voir de près la femme réelle », aboutit à remplacer par une « inconnue » l'« *apparition bien connue* » des premiers temps. Cette intrusion de l'étrange, du non-connu, pour un esprit comme celui de Nerval, est bien le phénomène le plus alarmant et le résultat le plus déplorable. Nous l'avons dit, ce qu'il cherche partout, ce qu'il ira chercher jusqu'en Orient et jusque dans la mort peut-être, ce n'est jamais autre chose qu'un paysage ou qu'un être familier de sa mémoire, de son imagination. Il n'est pas de ceux qui vont

Au fond de l'inconnu pour chercher du nouveau

mais de ceux, au contraire, qui errent sans cesse dans les lieux familiers de leur pensée pour tâcher de « guérir leur cœur qui souffre toujours du *mal du pays* ».

Aussi, qu'on ne s'y trompe pas, le secret que cache

Aurélie, il ne cherche tant à le deviner que parce qu'il espère en avoir déjà eu la possession. Une seule chose peut le satisfaire: c'est de découvrir un jour que cette étrangère près de qui il vit, est la même que celle qu'il a toujours connue. La situation est retournée : son départ pour le Valois avait symbolisé son espoir de retrouver le rêve dans la vie; maintenant son étude anxieuse d'Aurélie est dominée tout entière par celui de reprendre à la vie ce rêve qu'il lui avait apporté, et dont elle l'a dépossédé.

« J'avais projeté de conduire Aurélie... sur la même place verte où pour la première fois j'avais vu Adrienne... » Cette tournée théâtrale qui amène l'actrice dans le lieu hanté par le « fantôme blond et rose », ce deuxième départ vers le Valois, mais cette fois-ci dans la compagnie même du fantôme, hélas! mystérieusement transformé en femme, va être l'occasion d'une nouvelle et suprême confrontation avec le « double » féminin dont l'image s'était diluée dans l'intrigue amoureuse de Paris. Jadis, dans ce Valois même, et précisément dans un des lieux sacrés où lui était apparue Adrienne, n'avait-il pas procédé à une expérience du même ordre, fait répéter mot à mot par « celle qui montait de la terre » le chant entendu sur les lèvres de « celle qui semblait descendre des étoiles » ? N'avait-il pas manqué gagner alors la partie ? La voix de Sylvie n'avait-elle pas failli « chasser l'esprit qui le tourmentait » ? Ne pourrait-il pas en être de même aujourd'hui ? ou plutôt par un miracle inverse, en plaçant cette fois les pas d'Aurélie dans ceux d'Adrienne ne pourrait-il pas ressusciter cet esprit fatal, trop bien conjuré à présent?

Dernière expérience, la plus périlleuse, la plus vaine, la plus décevante. Un instant, sans doute, voyant Aurélie en amazone, avec ses cheveux blonds flottants, traverser la forêt comme une reine d'autrefois, il a « comme les paysans éblouis » cru reconnaître « Mme de F. » qui « était la seule qu'ils eussent vue si imposante et si gracieuse », Mme de F. ou Mme de Feuchères, c'est-à-dire le vrai nom d'Adrienne. L'actrice, au contact de cette terre magique, reprenait donc son prestige; « il fallait qu'elle apparût reine ou déesse »; elle l'était devenue; elle apparaissait comme une *reine d'autrefois*.

Mais la déception suit soudain, d'une brutalité inattendue: « Nulle émotion ne parut en elle... Elle me dit: Vous ne m'aimez pas ! Vous attendez que je vous dise: « La comédienne est la même que la religieuse », vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe. Allez, je ne vous crois plus ! » Paroles sèches, coupantes, et qui, de fait, tranchent d'un coup le lien délicat que Gérard avait tracé entre elle et lui; triple reniement, d'abord de son être idéal modelé par le poète, ensuite de l'amour qu'il lui porte, enfin de l'amour même qu'elle pouvait avoir pour lui. Cet «Allez, je ne vous crois plus», s'accompagne et s'achève en un « Allez, ne croyez plus en moi, parce que je ne suis qu'un mensonge, parce que je ne suis pas *la vraie*, mais la *fausse*, mais un être vide de tout ce que vous imaginiez, parce qu'à toutes les richesses et beautés que vous supposiez et recherchiez en moi, j'oppose simplement la nullité de ma personne terrestre et présente. »

Et Gérard se trouve ainsi, tout au bout de sa longue quête, face à face avec l'image d'un néant. Nous comprenons alors pourquoi ce qui logiquement est l'épisode le plus important du récit, l'endroit où Nerval est poussé fatalement à « toucher du doigt son idéal », à soulever le voile d'Isis, est précisément celui sur lequel à peine quelques brefs détails nous sont donnés; car il n'y avait plus rien à voir et plus rien à dire, sinon constater une absence. Gérard, ayant soulevé le voile, n'avait rien vu.

Or, de toutes les angoisses qu'il ait jamais souffertes, celle-ci est la plus forte. Rappelons-nous la plainte de son *Christ aux Oliviers:* « Hélas, et si je meurs, c'est que tout va mourir ! » Et dans *Aurélia :* « O terreur, mon âme est-elle... *le vide même*, image du néant. » Dans une note détachée : « Les dieux sont toujours tués... Il ne reste plus que les hommes. » Son rêve évanoui prend à ses yeux l'importance déchirante d'une mort divine. « Ne faudrait-il pas, dit-il dans un autre passage, s'attacher avec larmes et prières aux pieds sanglants de ce Christ *détaché de l'arbre mystique ?* » Ne faudrait-il pas s'attacher à l'image mortelle qui reste encore, détachée du *fantôme métaphysique* dissipé comme la fumée d'Ixion ?

Mais Aurélie, comme Sylvie fatiguée de cet amant

qui « ne l'aime pas », à son tour en a choisi un autre « Celui qui m'aime, le voilà ! »

« Ayant quitté la proie pour l'ombre, comme toujours », Nerval se retrouve seul avec *l'ombre*. Car toute son histoire, ici décrite, ne lui apparaît plus maintenant que comme une ombre, un vide, une négation même de la vie : « Ces enthousiasmes bizarres... ces rêves, ces pleurs, ces désespoirs, ces tendresses... ce n'était donc pas l'amour ? Mais où donc est-il? » : retourné, comme le Dieu mort, en un inaccessible Empyrée. Gérard a perdu l'objet de sa foi; il se trouve seul sur une terre désertée. Il prend conscience du *silence éternel de la divinité*.

Cette mort de la foi, ce crépuscule des dieux, il l'éprouve comme la perte d'un être. Le dieu semble non pas tellement mourir que se retirer dans l'infini. Ce qui succombe ou s'efface, ce n'est pas chez Nerval la *croyance* en la divinité qu'il a rêvée, c'est la *forme* humaine (Adrienne, Sylvie, Aurélie) qu'elle revêtait pour lui, et grâce à quoi il la percevait *présente*. Au fond, son angoisse est faite surtout d'un sentiment d'*absence*. Tel est le sens des paroles d'Apulée citées par lui dans *Isis* : « L'invincible déesse disparaît et se recueille dans sa *propre immensité* », paroles reprises et amplifiées par Gérard dans *Aurélia* : « Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait, car elle semblait *s'évanouir dans sa propre grandeur.* » Ainsi l'initié, voyant s'animer la statue de la déesse « dont les traits avaient pris tout à coup la *ressemblance de la femme qu'il aimait* le plus ou de l'idéal *qu'il s'était formé* de la beauté la plus parfaite », tendant les bras pour la saisir, la voyait « s'évanouir dans un nuage de parfums » (*Voyage en Orient, Les Pyramides*). En place d'une forme vivante, il n'y a plus qu'une essence abstraite, un panthéisme nouménal, le « dieu de Lucrétius, *impuissant* et perdu dans son immensité » (*Aurélia*, II, i). Deux fois, cette dissolution du divin a arraché un cri de douleur à Nerval : « Hélas ! et si je meurs, dit le Dieu du *Christ aux Oliviers*, c'est que tout va mourir. » ; et, dans *Aurélia* : « Oh ! ne fuis pas, s'écrie Gérard, car la nature meurt avec toi. » La plus grande souffrance humaine ne consiste pas tant à perdre son illusion qu'à perdre les moyens de la faire renaître. C'est au fond la même parole, seulement plus lourde de sens, que dans le vers célèbre.

Un seul être nous manque, et tout est dépeuplé.

« Car la nature meurt avec toi... » Aussi les étangs vont-ils maintenant « étaler *en vain* leur eau morte que le cygne dédaigne »; et, de même, le souvenir des jours passés doit s'étendre, inerte, comme une trame vide que nul tableau n'emplit. Le spectacle de la nature et la beauté de la femme n'offrent plus aucune correspondance avec le divin. Celui-ci s'est reculé hors même de la vue onirique, en un asile lointain d'où ne descend sur la terre et sur l'âme aucun signe. Les images qui le représentaient, ne le représentent plus ; elles sont mortes, ayant perdu leur pouvoir théurgique. Rien ne s'exprime plus dans les êtres ni dans les formes. L'univers, l'univers du présent, de Sylvie, d'Aurélie, du Valois et de Paris, « l'univers est dans la nuit ».

La nuit, absence de forme, rêve sans image, dieu sans visage, néant à peine pensé ! Tel est le dernier point où aboutit la pensée de Nerval : « Ce n'était donc pas l'amour... Mais où donc est-il ? » Où pouvoir porter encore ses désirs, dans quelle direction guider cette force érotique et mystique qui veut toujours se manifester sous forme d'images et encore d'images ? Comment tisser de nouveaux songes, diviniser de nouvelles figures, poétiser ce monde qui s'est figé en plis rigoureux ? Rien ne reste, sinon une immense nostalgie sans objet.

« Vous souvenez-vous d'Adrienne », demanda-t-il un jour à Sylvie.

« Pauvre Adrienne ! Elle est morte au couvent de Saint-S., vers 1832 ».

Ainsi s'achève le récit de *Sylvie*, car il ne faut pas regarder le dernier chapitre autrement que comme une post-face, un dernier coup d'œil sur un drame accompli. Ce qui se dégage en fin de compte, c'est l'idée que le contact avec la réalité ne tue pas l'idéal, mais le fait se retirer des formes terrestres où il resplendit ; et que, du même coup, il devient invisible aux yeux de l'homme. La réalité ne lui apparaît plus que comme un temple vide; et lui-même alors se sent seul : « J'ai emporté mon amour comme une proie dans la solitude. » (*Voyage en Orient*). A bien lire, a-t-on dit justement, c'est un cri de désespoir.

Georges POULET.

Unité

Cède au sommeil, cède à l'amour, cède à la mort
L'immobile remous t'arrache de toi-même,
La chair liée au tendre humus va se défaire,
Déjà se forme un autre accord...
Si docile à leurs bras, ta plante corps connait la pro-
[fondeur,
En la terreuse mine tu descends et plonges
Tu ne dis jamais non,
Le jour te pèle comme un fruit, la nuit te mange
Et te refait une apparence neuve.
Sur ta courbe infléchie et prêtée à leurs jeux
Tu es, tout près d'une autre forme, tu dévies
De l'étreinte agrippée aux mains ouvertes,
Du fleuve-vie à la profonde mer
Etale et foisonnante
Elle te presse et te reforme un corps fluide,
Elusive ferveur aux mille noms
Je t'avais laissé femme et te trouve élément
Ton corps fondu s'est fait une armure invisible
Et continue — oh ! préservée.

Thérèse AUBRAY.

L' « Éloge du Vin »

poème mystique d'Al-Souhrawardi Maqtoûl

Le court poème rentre dans la série des *Khamriyas*, éloges du vin, sur un thème classique de la poésie mystique musulmane, et dont un poème de Omar ibn al Fâridh, si souvent commenté, est l'exemple le plus célèbre. La Khamriya traduite ci-dessous est une *ha'iya* rimant en *ha* (celle d'Ibn al Fâridh est une *mimiya*, rimant en *mim*). Elle est très populaire en Orient et chantée fréquemment dans les *zikrs* et *sama's*, concerts extatiques des confréries çoufies. On l'attribue parfois à Ibn Ajiba, parfois aussi à Abou Hafs As-Souhrawardi de Baghdad. Elle est en réalité d'Aboul Foutouh Chihabeddin As-Souhrawardi, d'Alep, auteur de la *Hikmat al ichrâq*, surnommé Souhrawardi Maqtoûl, « le Tué », parce qu'il fut mis à mort, en 1191, sous Al Malik az-Zâhir, fils de Saladin.

Le texte original de ce poème qui traite essentiellement le thème « garder le secret », n'est pas publié, autant que mes recherches me permettent de l'affirmer. La traduction que nous en donnons est celle du texte chanté dans les séances de derwiches. La tradition orale a dû altérer certains passages ou modifier parfois l'ordre des vers : notamment les vers 3 et 6 remplacent parfois les vers 7, 8, et 9, tandis que certains habitués des zikrs soutiennent que les vers 3 à 9 se suivent tels quels; les vers 11 à 15 sont différemment rapportés.

F. J. Abela.

LA KHAMRIYA

Les esprit, à jamais, soupirent après vous; l'union est leur soulagement (1) *et leur libation.*

Les cœurs qui vous aiment languissent après vous et ne se plaisent qu'à rencontrer votre splendeur.

Pitié pour les amoureux! Ils s'efforcent de taire leur passion; mais la passion les trahit.

S'ils divulguent leur secret, leur vie est à merci. Toujours, il en est ainsi des amoureux (2).

Même s'ils taisent leur passion, ils sont trahis, auprès des détracteurs, par leurs larmes.

Et des signes indéniables viennent témoigner de leur angoisse.

De deux camps sont les amoureux : les uns ont gardé le secret de leur amour, les autres l'ont mis à nu.

Ceux-ci ont bu sans mélange le vin de l'amour; enivrés, ils ont dévoilé leur amour.

---

(1) Le *rihân*, myrte, toujours vert, est un symbole de survie et de pérennité. Au figuré, le mot signifie soulagement, délassement, complaisance. Les feuilles de myrtes, pilées, soulagent les gerçures. Les musulmans d'Egypte et de Syrie ornent les tombes de myrtes et de basilics.

(2) Plusieurs mystiques furent mis à mort ou persécutés pour avoir émis des formules qui étaient ou semblaient hérétiques. Tel Al-Hallaj. Tel As-Souhrawardi lui-même.

Ceux-là, qui ont tu le secret de l'intimité, ont bu un amour mélangé et la coupe les a protégés (3).

Lève-toi, ô échanson; emplis les coupes et donne-moi à boire un vin qui vivifie le cœur.

C'est ce vin qui a enivré Adam dans l'Eden; d'où ses soupirs et ses lamentations.

Noé aussi s'est enivré dans l'Arche: il fallut aussitôt le couvrir d'un manteau (4).

A Moïse cette boisson fut offerte; il cacha sa verge et les Tables de la Loi furent brisées (5).

Et le fils de Marie, (6) *lui aussi, s'est enflammé d'amour pour elle; il en resta tout éperdu, égaré.*

Quant à Mohammed, honneur de l'humanité, gloire très haute, l'Initiateur lui-même l'a invité à boire.

Imitez-les, si vous n'êtes pas semblables à eux. Imiter les grands c'est être grand soi-même.

---

(3) L'auteur du poème place ceux qui taisent leur amour et ne donnent pas des signes d'ivresse au-dessus de ceux qui ne peuvent s'empêcher de trahir le secret. De même, pourrait-on dire, les mystiques occidentaux placent l'état silencieux et discret du mariage spirituel au-delà des états qui s'accompagnent de phénomènes voyants.

(4) Le second hémistiche de ce vers semble parfois confondu avec le second du vers précédent. Adam ayant dû se vêtir, lui aussi, après avoir réalisé qu'il était nu, homme, séparé de son Principe.

(5) Ayant été, sur le Sinai, en présence de Dieu même, Moïse peut rejeter sa verge magique, et la loi extérieure s'efface devant la Réalité.

(6) Jésus.

Traduit de l'Arabe par F. J. ABELA.

Secours au Voyageur

Le train du retour était bondé de voyageurs, et nous n'avions pas vu tout d'abord, en montant dans ce compartiment où il restait deux places libres, que nous allions nous asseoir en face de gendarmes.

Henry, sans doute, aurait préféré rester sur le quai. Il éprouvait envers les représentants de l'autorité une méfiance extrême qui le tenait depuis le jour où, voyageant en compagnie d'un groupe de gardes à cheval et s'étant endormi quelques minutes, il avait rouvert les yeux pour surprendre un garde debout devant le filet, lui subtilisant *le Retour de l'Enfant Prodigue*. Le volume allait disparaître dans la sacoche de cuir qui contient d'habitude les mandats d'amener :

— Vous devez faire erreur, dit Henri avec beaucoup de flegme.

Le garde s'excusa et rendit le livre à mon jeune camarade qui, sans quitter des yeux le voleur en uniforme, jeta le livre par la portière. Mais, aujourd'hui, nous ne pouvions redescendre : le train en marche, les compartiments complets... et puis, ma journée de vacances m'avait fatigué. Enfin, les gendarmes n'étaient pas seuls.

Je m'étais mal essuyé avec mon mouchoir et les pans de ma chemise après ce premier bain de mer encore un peu froid sous le soleil de Pâques et je sentais que les lobes de mes oreilles, mon front, le tour de ma bouche étaient couverts d'un dépôt de sel. J'hésitais à demander à Henry de m'aider à faire disparaître de mon visage les traces d'un merveilleux plaisir défendu avant la rentrée à la maison. Je lui aurais rendu le même service puisqu'on nous avait fait promettre de ne pas nous baigner. Mais j'attendais qu'il fût plus tard, que le soleil fût tout à fait descendu, ce soleil qui avait lui sans nuages tout un jour de liberté, de.

vagabondage le long des quais du petit port, un jour de vent sur les rochers de la corniche, sans autre repas qu'un morceau de pain et une tranche de saucisson dévorés debout et arrosés d'un café noir au zinc du *Café des Pêcheurs* ! Maintenant il me semblait que le sel, en traînées phosphorescentes, décorait nos figures d'aventuriers et je passais la langue sur le bord de mes lèvres pour savourer le goût de mon orgueil éphémère.

Je m'étais renversé un peu sur le dossier de bois du compartiment et négligeant les voyageurs auxquels j'étais certain d'offrir l'image la plus accomplie du coureur de grands chemins avec mes espadrilles, mon petit béret décoloré et ma fatigue, je regardais courir par la fenêtre les champs plats, les bouquets de pins maritimes et les bicoques des gares des villages. A ma gauche, j'entendais souffler Henry avec cette forte expiration nasale qui lui est particulière. Sans l'avoir vu je l'imaginais assis, à son habitude, les coudes appuyés aux genoux, la tête en avant et ses yeux noirs fixés devant lui qui paraissent dévisager celui qui lui fait face, mais dont tout le regard est tourné vers l'intérieur et ne poursuit avec obstination que son propre songe. Je connaissais bien cet aspect de mon camarade qui rassurait mes parents comme « sérieux » et qui n'était que de l'absence. Une absence vertigineuse dont il remontait avec une question absurde, insolite, et si angoissée qu'il fallait lui fournir une réponse immédiate, n'importe laquelle, pour l'empêcher de souffrir: « Victor Hugo, qui est-ce ? » ou bien : « Cet oiseau, qu'est-ce que c'est ? » Je répondais : « Victor Hugo, grand poète français né à.... », comme un dictionnaire; pour l'oiseau, quand il était un peu singulier comme celui, si blanc, du voyage d'aller, j'hésitais malgré moi avant de me décider à mentir. Alors, un miracle se produisait. A l'aller, un voyageur du train s'était écrié: « C'est un goéland ! » et Henry avait poussé un « Ah ! un goéland ! » d'un air si délivré que l'inconnu avait pu facilement s'imaginer qu'il venait de sauver la vie à quelqu'un. Henry s'amusait lui-même de ses « absences » et comme l'histoire du goéland était toute fraîche, je me retournai vers lui pour la lui remettre en mémoire et rire avec lui. Mais je surpris un œil si fixe et une narine si froncée que je compris qu'il était oc-

cupé d'une nouvelle découverte aussi imprévisible que les autres, aussi impérieuse, et que j'allais avoir à répondre, à « en répondre » une fois de plus.

La découverte devait être toute proche et d'un ordre assez secret puisque mon ami, au lieu de tourner vers moi un visage bouleversé et de parler haut, ne bougea pas la tête et quand il comprit que je pouvais l'entendre commença de remuer les lèvres de façon imperceptible, comme en classe, quand nous communiquions, immobiles, sous le nez du professeur :

— As - tu - vû - lês - bî - joûx - dû - jeûne - hômme - en - fâce ?

Les bijoux ? Le jeune homme ? Pour ne pas donner l'éveil aux témoins ou à l'intéressé, je commençai par regarder le bord opposé de la banquette : du côté du couloir il y avait une paysanne ; puis, un gros cultivateur, puis, un gendarme, puis un autre gendarme. Le jeune homme, c'était donc mon vis-à-vis, le voyageur installé contre la portière et dont mes genoux touchaient les genoux. Des bijoux ? J'étais sûr d'avoir à répondre : « Chevalière, bague d'un luxe courant marquée d'un chiffre ou d'armoiries », ou bien : « Bracelet-montre, ustensile pratique composé d'une montre et d'un bracelet... » Prudemment, je dévisageai mon voisin. Il ne paraissait guère plus âgé que nous; seize ans, dix-huit peut-être; mais il était habillé comme les adolescents de village, en homme mûr: chapeau noir, costume de serge bleue, chemise blanche. Il regardait par la portière, nous ignorant tous, comme moi tout à l'heure, mais avec plus de naturel. Sa cravate était d'une affreuse couleur chaudron, et telle que les colporteurs les vendent aux vignerons dans les fermes. Des bijoux ? Henry avait dû apercevoir quelque breloque achetée ou gagnée dans une fête. Mon regard descendit jusqu'à la petite poche du veston qui contre mon attente était vide de toute chaîne de montre, de toute bague de stylographe et même de toute naïve dentelle de mouchoir. Le garçon était mince, extraordinairement. Il avait les coudes au corps et sans doute, les mains bien sages, à plat sur les cuisses. Non, elles pendaient, jointes entre les jambes un peu écartées. Leurs poignets rapprochés.... mais qu'était-ce donc que cette chaîne rouillée, énorme, et ce cadenas... Il me fallut une certaine force pour ne pas relever la tête

trop vite, me rejeter en arrière sur la banquette et crier : « Ah ! des menottes ! » comme Henry avait crié : « Ah ! un goéland ! » Des menottes ! Un prisonnier de mon âge ! Plus mince que moi-même et dont mes genoux touchaient les genoux !

Je me sentis rougir de honte sous mon sel jusqu'à la racine des cheveux. Comment ne m'étais-je pas douté qu'un coureur de grands chemins, un vrai, c'était cela : un homme effacé que nul ne remarque avec le costume d'un paysan endimanché et l'air godiche ? Et moi qui m'étais pavané sur la banquette, avec mes espadrilles et mon béret ! La présence violente du captif me brûlait. Je voulus me détourner, lui épargner l'injure de mon étonnement, de ma curiosité, mais comment expliquer les bijoux à Henry? Je remuai les lèvres; alors, mon camarade, sans un mouvement de la tête, m'arrêta : « J'ai com-pris. »

Je respirais plus largement, et promenant mes regards sur l'ensemble du compartiment je m'aperçus que tout le monde dévorait des yeux le jeune prisonnier, que tout le monde en parlait, que tout le monde écoutait le récit de la capture que pour la centième fois l'un des gendarmes recommençait avec un air bonasse et des roulements d'épaules !

« Hé oui ! qu'est-ce que vous voulez ! dans ces pénitenciers, ils se montent la tête les uns les autres : c'est jeune pas vrai ? Partira, partira pas — on les met à travailler aux vignes et alors ils décampent; les pôvres ! ils vont pas bien loin.... » Les paysannes soupiraient, hochaient la tête avec la mimique réservée aux deuils. Les hommes se raclaient la gorge. Le gendarme reprenait avec l'hypocrite modestie d'un virtuose après un tour d'adresse : « L'autorité, hein ? c'est l'autorité. » Mais déjà il tournait vers nous une prunelle morne et complice. Allait-il recommencer son histoire pour Henry et pour moi ? Je changeai d'attitude et il fallut bien que je regardasse mon voisin au visage. Ses yeux n'avaient pas quitté la portière mais il ne regrettait pas cet espace en mouvement, ce paysage qu'on arrachait à mesure, comme les images d'un livre et où il avait follement espéré courir, respirer, vivre comme un petit personnage libre. Non — je le découvrais tout occupé, avec une énergie qui transfigurait ses traits assez indécis, à fuir sur place l'incroyable mainmise

de tout ce compartiment vulgaire et bassement excité, sur son corps exposé sans défense. Maigre, entravé comme un chevreuil pris à la course, ses côtes soulevaient son veston étriqué à un rythme haletant que contredisait le pli serré des lèvres tendues sur un visage dont tout le sang s'était retiré pour se concentrer au cœur.

Henry, à mon côté, doublait mon silence, mon attention, mon respect. Soudain, j'entendis à nouveau son chuchotement d'écolier en fraude :

— « Que faire ? »

Ah ! comme il avait les réflexes justes, l'absent, le rêveur ! Car enfin, c'était nous-même que l'on outrageait là. Sans doute, cédions-nous à une attirance facile, à un mépris des lois qui plaisait à notre jeunesse et au goût littéraire de cette époque. Mais il intervenait autre chose que de l'enfantillage et de la mode dans notre brusque désir de venir en aide à ce fuyard humilié. Que faire ? Hélas ! le train, à cet instant même, s'engageait dans la grande zone des marais salants dont par les fenêtres ouvertes de nos portières commença à nous parvenir l'odeur amère et l'immense reflet aveuglant. Le soleil descendu jusqu'à tomber sur le fil de l'horizon net et comme métallique, criblait la banquette opposée de rayons durs, couleur de feu. Mais une certaine inclinaison de la voie fit que ces flèches cruelles évitant la paysanne, le cultivateur, les gendarmes, se concentrèrent toutes sur le visage du prisonnier. Le reste du wagon plongé par contraste dans l'ombre continuait à parler de lui, à ruminer sa basse curiosité, sa basse pitié, sans souci de la torture nouvelle, divine, dont plutôt que d'avouer la gêne l'adolescent eût sans doute préféré mourir. Moi, je voyais dans ses yeux obstinément détournés de nous se former des larmes involontaires que ne leur eussent arrachées aucun des sentiments que pouvaient attendre les autres, ces hommes ou ces femmes: le désespoir, la colère ou quelque hideux repentir. Je pris peur soudain pour mon voisin de l'aveu trompeur de ces larmes. C'est que je commençai de penser à lui *comme à moi-même*. Cette nouveauté me débarrassa de mes maladresses. Il ne s'agissait plus d'échafauder quelque projet d'évasion romantique, mais de courir au plus pressé. Ce n'était pas si facile. La seu-

le fenêtre par laquelle le soleil prolongeait son supplice direct était la dernière du couloir à l'autre bout du wagon et je ne voulais pas donner à l'aide que je venais d'imaginer l'attention d'aucun voyageur ni surtout celle, je l'espérais bien, de celui que je voulais secourir. D'ailleurs, ce dernier nous avait-il même aperçus, mon camarade et moi, depuis notre venue ? Je me levai, je franchis le paquet de bavards tassés dans l'ombre, je flânai debout aux portières du couloir. Les marais, devant moi, continuaient de s'étendre; j'en avais toujours aimé la grande platitude stérile qui se couvre de phosphorescences chromatiques et puis se plombe, à la fin du jour, se gâte, enfin vit et meurt comme une perle. Mais ce soir, avec mon nouveau cœur, avec le cœur *d'un autre,* celui d'un fugitif rattrapé, je détestais cet écran si net qu'une silhouette humaine s'y distingue à des lieues, je déplorais l'absence de tout fourré où bondir, où disparaître comme un lièvre. J'étais parvenu avec lenteur jusqu'à la portière cruelle, j'en abaissai le rideau bleu au chiffre de la compagnie. C'était toute la nuit que je pouvais faire. Je revins à mon compartiment les mains ballantes, inutiles, ouvertes. J'étais encore debout au-dessus des gendarmes et des comparses que je venais de contribuer à assombrir. Alors, le prisonnier qui n'avait pas remué depuis deux heures tourna la tête de mon côté. Je reçus son regard où il n'y avait plus de larmes (et moi qui tournais le dos à la lumière, il ne soupçonnait pas les miennes que je sentais naître). Sa bouche tendue se desserra. Je vis l'effort de la pomme d'Adam un peu saillante au-dessus de son col. Puis ses lèvres s'ouvrirent. Il me sourit. Je ne suis pas près d'oublier ce sourire-là. Enfin, sa parole : « Merci » dit-il.

André Fraigneau.

Ce récit fera partie d'un recueil : « La Grâce Humaine » à paraître aux éditions de la N. R. F.

Passager de la Terre

I

Sous l'été il y a des villages qui sont comme des étangs
leurs ailes touchent la terre comme celles des oiseaux
[morts
les sirènes se plaignent dans les artères profondes
les herbes ont des têtes pesantes
privées des caresses d'abeille
Les yeux se ferment éclusés de lumière
le soleil l'épaule contre les portes
personne n'ouvrira
le soleil met dans la serrure une clef qui tombe
Après-midi posées sur la poussière des routes
comme un camion qui n'avance pas
aucune fleur n'écoute vos aveux discrets
les insectes ont fini leur grand bal
les feuilles ne sont plus sensibles
Sauve qui peut
L'œil d'un pont dans un quartier mort
regarde de plus loin que le monde

II

Les chemins tremblant de la senteur des trèfles
s'en vont dans le soleil l'un vers l'autre
échanger leurs passagers d'argile
Pas une grange ouverte
pour l'haleine d'un courant d'air
Près des buissons où les insectes font l'école
des paysans muets mangent leur soupe trop salée
d'autres dorment une demi-heure
la tête unie au levain chaud du sol
Les céréales dansent sur les sillons vermoulus
le serpent des moissons n'a plus de refuge
des voitures hautes comme des toits passent
sur des chemins connus seulement des blés
La forêt sur sa tête de terre

souveraine comme un corps sans paroles
bleue de fraîcheur de bière souterraine
Les tentes d'ombre dressées sous les arbres
n'abritent plus que des mouches de sueur
toute la clarté cassée dans les branches
Colline comme un cœur au-dessus des sources
qui se coupent l'aorte avec des cailloux
venez au village sur vos béquilles de soleil
la fenêtre n'a pas remué son aile entr'ouverte
il y a un bourdon désorienté dans le rideau
la lumière tête nue sommeille sur le lit défait
un enfant se roule avec les poules dans la poussière
les cheminées ne voient rien venir de l'étoile des sen-
[tiers
c'est le soir qu'elles font leurs meilleures pipes
qu'elles ont le temps de compter leurs bottes de fumée
J'étais une blessure rouge dans les tresses du blé
dont la mer arrête la déroute sonnante
et vous aussi mes compagnons
que le soir en service sur le pont saluait un à un

III

La mort attend derrière un mur sans fenêtres
suspendue entre la main et le regard
un rideau bouge sur une allée déserte
c'est là qu'il faufile ses derniers gestes
qu'il écoute une musique ouvrant les miroirs
Le ciel surpris par un soir ironique
est situé au bord du monde
Les lampes chauves sur les fronts obliques
sont des poissons de chambre
Les glaces n'ont pas retenu ton cadavre allégé
de tant de souvenirs de tant de plaintes mal amarrées
Les arbres penchés sur l'eau
comme une caresse inachevée
Ta vie vécue jusqu'au dernier papier de peau
pas une mémoire de femme ne se souvient d'elle
comme la terre se souvient des étoiles de la nuit
Un peu de buée sur la tête trop claire
un peu de tendresse mal assemblée dans la main
et je la tends cette main à l'arbre bourru
au passant poursuivi par les routes usées jusqu'aux os
Les litres de clarté jamais bus
jamais vides de leur éclatement facile

L'alerte dans les chaumes aux aguets
très loin très haut entre des villages
séparés par des siècles de silence

IV

Derrière la colline le vent se pousse
atteint la route tout en cheveux
Le ciel à portée de la main
La campagne est sombre comme la bouche d'un tunnel
ne descends pas là où est morte la ville
le calme a des bordures qui cèdent comme des trappes
Au pas la petite peine de chacun
sur les sommiers troués
Les nuages éconduits de l'autre côté de la terre
lourds comme des forêts enfermées par le vent
accoudés sur les plaines passives
Les pierres bâillent de toutes leurs dents
Quelles douces mains s'accouvent sur nos fronts
sous quels beaux miroirs
se plaignent nos mémoires
Sous les cheveux défaits de la pluie
la détresse ignore la béatitude des horizons
Un geste indifférent résume la démarche du passé
nous sommes les cœurs battus des cœurs
les cris d'usine que la nuit ne peut consoler
Monde seul comme une bouteille bue

Lucien BECKER.

Chroniques

FRANZ KAFKA
OU LA TRAVERSEE DE LA NUIT

On ne guérit d'un cauchemar qu'en acceptant ses phantasmes, qu'en entretenant avec eux les relations les plus débonnaires et les plus suivies. Le roman noir tourne souvent à la comédie : à force de familiarité, nos aïeux oublièrent leurs terreurs devant la faune et les décombres gothiques — et surent en rire.

Mais ces décombres, ces armures et ces cavernes ne sont qu'amusettes au regard des terreurs du moment : l'infernal appareil policier, qui sévit non seulement dans les états totalitaires, ferme notre horizon d'hommes libres et nous traque aux frontières, dans nos villes et notre vie privée. Sous couleur de civisme, d'ordre national ou de discipline de parti, toutes sortes de tyrannies s'exercent aux dépens de ce qu'il y a de moins corruptible dans la nature humaine — aux dépens de ce grand fond poétique et moral qui ne compose jamais et envisage toutes les sollicitations de l'heure sous le seul angle de la sauvegarde individuelle. Afin d'écarter l'innombrable suspicion et de jouir du repos à tout prix, ceux-là (l'immense masse) se voient donc réduits à tenir des rôles d'agents doubles — tandis que ceux-ci, plus rares et qui ne peuvent aliéner leur probité foncière devant les rigueurs imprévisibles du siècle, se préparent sereinement à la cellule ou à l'exil.

Je songe à ces derniers, aux hommes les plus désemparés du monde — au prisonnier à vie, au rescapé dans son île déserte. J'imagine parfois leur désir d'une lecture grave et secourable. Et je ne vois guère que le *Procès* de Franz Kafka qui puisse les replonger sans amertume dans la collectivité obscure, à la fois innocente et odieuse, qui les a rejetés de son sein. Certes, il est des romans plus connus, plus souvent feuilletés comme le *Robinson Crusoé* ou les *Souvenirs de la Maison des Morts*, mais je garde une tendresse trop particulière pour ce livre qui fut à mon

chevet pendant toute la durée de mon service militaire pour ne pas le préférer à tout autre chef-d'œuvre.

*
* *

J'emprunterai à Jean Guérin l'énoncé des grands thèmes du monde kafkien, qu'il a su dégager dans une note brève et particulièrement heureuse : « l'impossibilité de la condition hu-« maine; la justice ou la Grâce d'une divinité dont les délibéra-« tions passent de loin notre raison ; et je ne sais quelle né-« gligence supérieure, tout un ciel pitoyable de poussière et « d'abandon ».

Dans l'univers de Kafka, la condition humaine est rendue impossible par le comportement prévu de la « marionnette ». Mais réduire cette marionnette serait peut-être, au rebours de ce qu'en a pensé M. Teste, une manière de suicide: la grande indigence de l'homme est bien de ne pouvoir accorder son être moral avec l'automatisme de ses gestes. Ni plus ni moins vivants que nous-mêmes, mais visiblement irresponsables, les personnages de Kafka agissent, revendiquent et au besoin se sacrifient selon une ancienne loi dont la motivation serait perdue dans la nuit des âges. Les rites de la révolte à genoux sont scrupuleusement suivis par ces créatures tâtonnantes qui cherchent à gagner du temps, mais se rapprochent insensiblement de l'issue fatale. Leur existence est un réseau de petits points sans importance — et le rythme de leur roman exclusivement composé de temps morts.

Avec Fédor Sologoub et parfois Ignazio Silone, Franz Kafka situe son art aux antipodes de la *tension vitale* qui marque si profondément l'œuvre d'un Lawrence ou d'un Malraux. Il échappe également à l'influence de l'impressionisme allemand contemporain : il ne connait ni l'anathème, ni la lamentation; moins truculent, moins forcené, il opère sur une ligne d'atonie soutenue, obtenant ainsi une *tension mythique* inégalable. Le mythe de la procédure obtuse et compliquée qui doit légitimer l'arrestation improvisée de Joseph K. est aussi saisissant que n'importe quel feuillet de la fable antique. Hantée par l'innocence d'un individu, la trouble et délirante société moderne tend à faire de lui un prévenu. L'appareil justicier se changera du reste. La scène hallucinante du couperet qui termine le *Procès* n'est peut être qu'un luxe inutile : anihilé par les délibérations d'une bureaucratie inhumaine, Joseph K., homme pur et silencieux, est depuis longtemps retourné au néant.

Je ne crois guère à la signification théologique du *Procès*. On

a pu comparer l'*angoisse existentielle* du philosophe religieux Kierkegaard à celle, informulée, de Joseph K. Mais l'univers du philosophe et celui du romancier sont absolument dissemblables : tandis que Kierkegaard obéit à une vocation esentiellement exceptionnelle dans le vent et la solitude de sa lande danoise, Joseph K, n'émerge en aucune manière de la foule des petites gens qui peuplent une grande ville. — Et il faudrait tenir compte aussi de la réclusion volontaire de Kafka, de sa longue maladie et de ses manies toutes proustiennes de travailleur noctambule.

Par contre, la signification sociale du *Procès* est on ne peut plus transparente. Petit bourgeois plongé dans un cauchemar sans terme, Joseph K. souffre du *mal de vivre dans un Etat organisé*. La Justice et la Loi demeurent impénétrables à la simple raison comme à l'imagination la plus débridée. Dans un pays où l'arbitraire l'emporte sur les mœurs et coutumes éprouvées (ou à reprendre selon une méthode rigoureusement scientifique) tout citoyen peut être considéré comme un Ennemi des Lois en puissance — tout citoyen doit se considérer en état d'arrestation permanente. Les Etats totalitaires — et nos démocraties à un degré à peine moindre — forgent les cauchemars de notre XX^e^ siècle. Mais quelles révolutions, quelles réformes sauront libérer de cette obsession tous les Joseph K. que nous sommes ?

*
* *

En attendant la publication du *Chateau* (le plus important roman de Kafka avec le *Procès*) il faut lire la *Métamorphose*, recueil de contes inédits dont la plupart sont d'authentiques chefs d'œuvre — je songe particulièrement au *Verdict*, à *Onze Fils* et à *Devant la Loi* qui fut peut-être le motif initial du *Procès*.

On sait qu'à la veille de sa mort, Kafka renia et tenta de détruire son œuvre entière. Heureux sacrilège s'il en fut, son ami Max Brod édita plus tard tous les manuscrits qu'il put retrouver. La *Métamorphose*, qui tient à elle seule la moitié du présent volume, serait la seule œuvre dont Kafka autorisa de son vivant la publication, parce que la plus accomplie. De prime abord et bien qu'accoutumé aux créations métamorphiques d'un Michaux ou d'un Jouhandeau, j'ai quelque peine à imaginer le commis-voyageur Grégoire Samsa transformé en blatte à son réveil. A distance, cette nouvelle est peut être bien un chef-d'œuvre. Nous assistons à la transmutation de l'univers réel en univers kafkien, puis nous revenons à l'univers réel avec l'âme de Grégoire Samsa reportant sur sa sœur et sur ses parents toute

la tendresse qu'il a mûrie sous sa forme de blatte. Ici la métamorphose est complète (il en manquait au *Procès* le premier et le dernier terme). Nous quittons le jour, à la recherche d'une aube lente à venir : nous traversons effectivement la nuit. Mais le jour succède au jour : la nuit n'est qu'une phase négative de notre règne, une rupture sans importance — et l'univers kafkien, un mauvais rêve exemplaire.

*
* *

Ici, j'aurai garde de ne point oublier cet autre mauvais rêve transcrit dans un livre récemment paru : *Le Monastère Noir* Aladar Kuncz, intellectuel hongrois et ami de la France arrêté en Bretagne au début de la guerre y rapporte comment il séjourna pendant cinq années dans la forteresse sombre et humide de l'île de Noirmoutier. Les protagonistes de cette épopée nocturne sont à la mesure du monde kafkien. Avec les *Souvenirs de la Maison des Morts*, il n'est pas de relation vécue plus émouvante ni plus apaisée sur l'un des aspects frontières de la petitesse humaine.

Maurice SAILLET.

LA POESIE

« L'INDICATIF PRÉSENT » ou « L'INFIRME TEL QU'IL EST » par *Luc Decaunes* (Soutes).

Le recueil de Luc Decaunes sera une révélation pour ceux qui connaissent l'activité qu'il a mise dans sa revue « *Soutes* » au service de la poésie révolutionnaire. Ils mesureront quels sacrifices ce poète a fait à une cause généreuse et comment il a su peu à peu se dégager de l'inspiration intimiste de ses débuts. On pourra porter sur cette œuvre le jugement que l'on voudra mais l'on ne pourra reprocher à son auteur d'être arrivé à une attitude volontairement objective par les méthodes faciles de l'éloquence. Je crois que tout anathème lancé par Decaunes, loin d'être une malédiction verbale contre le désordre social n'est que le cri de douleur d'un homme poursuivi par la réalité jusque dans les retraites, qu'il avait voulu inviolables, de ses propres rêves :

Je te hais pour la Haine
Le plus loyal de tous les biens
Il n'y a que son fer au monde
Pour vous sauver de mourir.

Dans le livre de Decaunes il y a une antithèse permanente entre ce que le poète pourrait être dans un monde juste et ce qu'il lui faut être dans la société présente. Cette opposition nuit en un sens à l'unité du recueil. Elle lui donne en revanche une plus profonde signification.

Le Decaunes de « *Détails* » est surtout un impressionniste, voire un élégiaque. Ses poèmes ont des allures de lieds, de subtils attendrissements :

Mon petit oiseau de la lune rousse
Qui n'a plus qu'une aile de plume douce
M'a pris pour un arbre et fait son nid
Entre ma tête et mon épaule
Pour que je l'aime et qu'il me console.

Avec le « *Partage des jours* » il renonce, sinon à la vision, du moins à la complaisance stérile dans les exercices de l'imagination tenue pour une fin en soi. Il atteint au sens de l'interprétation du monde, naturel prélude à la volonté de transformation. La rêverie fait place à l'hallucination, à la hantise dans un texte comme « *Dévoration* » où le poète voit le monde littéralement baigné du sang de l'homme et une « tête immobile terrible.... assassinant l'amour avec ses deux yeux vides » :

Ouvre cette blessure plus large que le sang
Cette ornière de silence
Fais à ce cœur maladroit à partir
Une audace une roue de lumière

Le chant de révolte montera, libre enfin, chant de haine et d'amour désespéré, chant lucide aussi car il est fait de confiance dans le pouvoir de la raison, de la justice :

Sous la toise de la faim
Un homme prend votre mesure
Un homme fait votre désir
Un homme d'audace et d'amour
Un homme comme la chance du blé
Ni plus fort ni plus faible qu'un autre
Qui n'a choisi que de voir clair

Le poète a choisi la dure part et honte à ceux qui prétendent qu'il n'a pas à choisir quand l'homme est menacé en sa dignité et en sa chair ! Ecoutez Decaunes :

O cœur vidangé de ton sang
Ouvert aux rayons d'étoiles

Transpercé d'éternelle chance
Dans la mort claire
Dans le feu dans le sang
Dans les pampas de la libération
Dans la poitrine ivre des camarades
Là est ta place...

Je sais bien que l'on fera à de tels poèmes le reproche de verser dans l'éloquence mais si les conditions sont telles que certains sentiments généreux ne puissent plus être librement exprimés qu'en poésie que l'on ne vienne pas ôter aux jeunes hommes de ce temps l'unique occasion de se faire entendre. Il importe aussi qu'il n'y ait plus d'équivoque et que l'on sache bien que la poésie n'est pas un jeu pour amateurs mais une activité au service de tous, de ceux surtout qui n'entendent pas encore son langage mais dont le cœur bat au même rythme que le sien:

Vous seuls
Qui n'avez pas cessé d'être de ces victimes
Au plus profond du désespoir
Vous seuls contre le monde injuste et noir
Avez le droit et le pouvoir
De mettre la vie à sa place

Je ne veux pas porter de jugement littéraire sur un tel livre. Je pourrais signaler des influences, mais Decaunes les connait mieux que moi et d'ailleurs elles honorent celui qui a su s'en montrer digne. Je ne veux retenir du livre que la haute leçon morale qui s'en dégage et aussi les échos d'un chant qui, riche d'un magique pouvoir, a su demeurer près de la terre où, malgré tant de justes massacrés nous savons bien entendre « *Ton nom amour qui se lève à grand bruit* ».

« COFFRET SOUS CENDRES », par *Louis Guillaume* (Messein)

Louis Guillaume dont je signalais l'an dernier « *Occident* » vient de publier un livre moins vivant et plus secret dont le message ne présente pas le même intérêt mais qui révèle un assez curieux effort de fidélité à des données concrètes.

Après de si nombreuses explorations de l'inconscient ce partipris de retour à la réalité objective fait assez paradoxalement figure d'attitude insolite. Ces poèmes sur les arbres et la mer ne sont d'ailleurs pas des descriptions mais plus exactement des transcriptions. Ce qui frappe en eux, toujours à l'inverse des recherches d'avant-garde, c'est la richesse verbale et la recherche du terme précis, voire technique, même dans les passages les plus authentiquement inspirés.

Je tiens à signaler la tentative de Louis Guillaume parce que entre tant de poètes qui avouent ou non de telles tendances, il me parait un des plus qualifiés pour atteindre à un lyrisme nouveau définitivement dégagé des poncifs encore en honneur dans les milieux de jeunes. On m'accusera de le répéter mais je crois que ce n'est pas inutile : il convient de rejeter l'imagerie surréaliste tout en demeurant fidèle aux exigences morales du surréalisme.

« AU-DELA DE MOI-MÊME », par *Luc Estang*.

Voici le premier livre d'un jeune poète qui mérite toute notre attention, moins peut être à cause de ce qu'il nous apporte que par sa façon de nous l'apporter. Luc Estang peut se classer parmi les néo-classiques en ce qui concerne la forme d'ailleurs très assouplie mais son tempérament est bien de notre époque. Certains sentiments qui sont sinon le propre du moins le signe particulier de la nouvelle génération prennent un accent inattendu à être exprimés dans une langue solide, cohérente, aux strophes largement équilibrées :

O mer ! voici le temps de recréer le monde
Dans l'écume et les véhémences du vent.

. . . . . .

Cette nuit, les chemins secrets s'ouvrent ensemble,
La lune a bu le vent, nulle feuille ne tremble
Et le souffle des fleurs lui-même est suspendu.

Quand passent des errants, oserai-je les suivre ?
Ils trouvent la sagesse ailleurs que dans les livres :
Peut-être ont-ils mangé le fruit déjà mordu.

Sans doute retrouve-t-on en ce ton un peu « dignified » les échos de Patrice de la Tour du Pin, mais la poésie traditionnelle n'a pas à l'heure actuelle de chef de file plus qualifié. Il faut souhaiter à Luc Estang, non de renoncer à la forme qu'il a librement choisie, mais d'intégrer en elle le plus possible des conquêtes réalisées par les « horribles voyageurs ». La tâche est terriblement difficile, mais il peut en marge et au-dessus de la foule des poètes libérés de tout (sauf de leurs mauvaises habitudes) nous donner une poésie classique de 1938 et non un chant, d'ailleurs splendide, qui aurait pu aussi bien être écrit vers 1890. C'est à croire que nos jeunes poètes non passés par le Surréalisme sont des Oxoniens qui en seraient encore aux « Idylles du Roi » de Tennyson !

« DEUXIÈME LIVRE DE JEAN SANS TERRE », par *Ivan Goll*, (Poésie et Cie).

Le deuxième livre de « *Jean sans terre* » poursuit la très habile imagerie d'Epinal ou complainte populaire que Goll a voulu nous donner. Il manie avec aisance, trop peut-être, le vers de cinq syllabes et conte les aventures de son héros sur un ton de ballade enfantine qui contraste avec l'acuité souvent élaborée des sensations et des sentiments qui n'ont rien de naïf. Il faut prendre ce livre tel qu'il est et en goûter l'apparente facilité qui n'est faite que d'une maitrise rare, mais cela ne nous fera pas oublier les « *Chansons Malaises* » qui étaient autrement belles.

« ZONES FRANCHES », par *Jean Soulié* (La Hune).

Les lecteurs de cette revue connaissent les meilleurs textes de ce recueil et je crois inutile de faire des citations. Encore influencé, en particulier par Supervielle et Cocteau, Jean Soulié excelle à créer des décors propices à la rêverie poétique, mais ne nous donne pas encore une *matière* poétique. Par contre il a une façon très personnelle d'attaquer et de cerner le sujet d'un poème, ce qui dénote une véritable conscience d'artiste. On éprouve un réel plaisir à hanter cette « *Zone franche* » qui est plutôt une coulisse de théâtre. Soulié possède l'instrument, il est temps qu'il entre en scène et en joue. Plus il aura confiance en lui, plus il croira avoir de chances de se perdre, plus il en aura de vivre une aventure qu'il ne fait que pressentir.

« COMMÉMORATIONS », par *Claude Sernet* (Tschann).

M. Claude Sernet, dont c'est là le premier recueil, cultive une poésie où se rencontrent à la fois un rare souci d'élégance dans l'expression et un ésotérisme habilement dosé. Il a le sens du vers et même du beau vers, ce qui est parfois inquiétant. On aimerait plus de gaucherie.

Soleil futur nuit debout sur le rivage
Et toi victime en deuil d'une heure sans défaut
Pour fuir ces bords de route où lève un blé sauvage
Nous coucherons dans l'herbe et briserons la faux

Claude Sernet en est là et c'est déjà très bien. Sera-t-il demain Nerval ou De Régnier, marbre ou cuvette ?

« POÈMES DE LA VIE DANGEREUSE », par *Jacques Nielloux*. (Mâtines)

Il y a de magnifiques promesses dans ces quelques textes de

Jacques Nielloux et des fragments d'une grande beauté. Cet éloge de la vie dangereuse, du royaume qui « se consume au feu des songes » dit la haute passion des poètes :

Ils vont dormir près des étoiles
Dans le silence et la solitude consentis,
Du mauvais sommeil des voyageurs traqués.
Mais qui sait si, de l'ombre inhumaine,
Ne se lèvera pas le seul, l'unique,
Désigné par un destin contraire
Pour aller de l'autre côté du monde
Eveiller à l'aube les jardins oubliés,
Les fontaines ensevelies.

Les mouvements de cette qualité sont fréquents dans les poèmes de Jacques Nielloux. Il possède aussi le sens du monde concret et sait être « celui qui guette les saisons au cœur des montagnes soncres ». Les fragments en prose témoignent de la position morale de ce jeune poète et de son culte pour Rilke. Il faut attendre beaucoup de Jacques Nielloux.

PLAQUETTES.

Monny de Boully qui publia ici même son « *Accueil au capitaine* » vient de donner dans les feuillets de « Sagesse » un poème intitulé « *Er l'Arménien* » qui, moins éclatant, reflète les mêmes qualités. Il y a chez De Boully un très profond sentiment de la solitude des êtres et une volonté désespérée de la rompre. Cela donne à ses textes un accent pathétique et direct qui contraste avec tant de constructions artificielles du lyrisme actuel.

Ceux qui n'ont pas oublié le livre bouleversant de Gilbert-Lecomte découvriront avec intérêt dans « *Le miroir noir* » (Feuillets de Sagesse) une des plus caractéristiques personnalités de cette génération, un des princes les moins contestables du rêve tragique. Gilbert-Lecomte est de la race des esprits d'élite qui se consument sur leur propre bûcher. A-t-on le droit d'attendre de lui un nouveau livre alors que sa vie même est en jeu ?

Je tiens à signaler, dans la collection des « Feuillets de l'îlot » que dirige à Rodez le poète Jean Digot, deux textes très curieux du point de vue de la gratuité les « *Nuits massacrées* » de Camille Bryen dont « *L'aventure des objets* » parue l'an dernier chez José Corti constituait déjà un exemple particulièrement satisfaisant d'écriture automatique. Bryen fait un peu penser à Jolas.

Léon Gabriel GROS.

LES LIVRES

LA BOUTIQUE DU DIABLE, par *Percival Wilde.* (Stock).

Ce livre dont chaque chapitre porte le nom d'une composition musicale débute par une parade de foire. Dans la 5e Avenue en 1889, une jeune fille de dix-huit ans regarde défiler dans leurs équipages éblouissants, les membres d'une aristocratie orgueilleuse qui s'exhibe au peuple au sortir de la messe. Et l'émotion, l'admiration, l'envie éprouvée par cette ouvrière dont l'enfance n'a connu que les murs lépreux d'une rue sans joie, sont assez fortes pour déterminer le reste de sa vie. Elle se veut pareille aux dames dont elle lit les noms dans les journaux mondains. Rien ne lui coûtera pour devenir l'une d'elles.

Dans le large fleuve humain qui coule dans les rues de la capitale, le livre, comme l'héroïne, ne saisit que la surface. C'est le livre des apparences. Les valeurs sociales s'y substituent aux valeurs humaines et prennent une telle force, une telle cohérence qu'elles déterminent toute une vie. Elles étayent toutes les acceptations, justifient tous les sacrifices. Elles ne cèdent pas quand on s'appuie sur elles, mais soutiennent l'ascension de celle qui sait ne pas hésiter entre elles et les promesses de l'amour ou les devoirs familiaux. Et le monde s'incline devant ceux qui savent choisir aussi sûrement les valeurs qu'il ratifie. Ce qu'il y a de diabolique dans ce livre amer et puissant, c'est qu'il montre qu'il n'est pas besoin d'une âme pour construire un homme.

P. M. SIRE.

LA ROUTE AU TABAC, par *Erskine Caldwell.* Traduit par Maurice E. Coindreau. (N. R. F.)

Comme dans le livre français *Quarante sous de bonheur*, on voit vivre dans *La route au tabac* une humanité nue, dépouillée de tout, réduite à ses actes élémentaires, laide et comique; des hommes sans secours dont les gestes font sourire car, réduits à leurs besoins, ils nourrissent des prétentions intactes. On dirait que leur vie est l'aventure d'une abjection qui est dans l'homme...

Il nous a fallu lire Erskine Caldwell pour comprendre qu'un personnage est introduit dans la vie par ce qu'il nous donne à deviner de ses besoins physiques. Une créature issue de l'imagination, on dirait que c'est en la sachant pourvue d'un tube digestif qu'on la reconnait douée vraiment de pensée.

Cette observation en appelle une autre : un incident perd

sa valeur s'il est présenté sous un jour historique. Il ne lui est restitué sa vigueur que par l'attention que nous accordons à la conscience humaine dont il forme un élément. Ceci revient à dire que de tous les faits évoqués dans un livre il ne s'attache d'intérêt qu'à ceux qui y sont en voie d'élaboration.

On lit avec plaisir ce livre étrange où les tristesses se comptent en sourires.

Joë BOUSQUET.

LE DOCTEUR Z, MON ASSASSIN, par *Lucien Corosi* (N. R. F.)

Un roman-policier greffé sur une joute commerciale entre deux journaux. Si bien qu'une satire habile de certaines mœurs modernes est enveloppée dans les phases d'un drame en formation. L'idée est amusante, et fort autorisée la conception littéraire qui entend drainer au bénéfice d'un roman le puissant attrait exercé de nos jours par la lecture des quotidiens.

Joë BOUSQUET.

LITTERATURE ETRANGERE

LES VAGUES, par *Virginia Woolf*. Traduction et introduction par Marguerite Yourcenar. (Stock).

Le perpétuel renouvellement de la technique du roman que nous remarquons actuellement dans la littérature anglaise, atteint avec *Les Vagues* un degré de singularité et de beauté peut-être égal à celui où nous plaçons le *Ulysse* de James Joyce. Saluons ce renouvellement comme la manifestation la plus évidente de vitalité dans un genre littéraire dont on s'est trop hâté en France de proclamer la mort. Il serait absurde de nier qu'une certaine désaffection envers le roman se remarque chez les lecteurs, mais il est difficile de déterminer si cette désaffection vient de ce qu'on a lu trop de romans médiocres, ou de ce que la qualité même du roman comme œuvre d'art détache de lui tout un public, habitué aux plaisirs faciles de la radio et du quotidien à images, incapable de l'effort qu'il faut pour pénétrer une œuvre d'art et communier avec elle. Ajoutons, comme cause de cette désaffection, ce que je voudrais appeler la paresse technique des romanciers français en général, leur fidélité à un mode de récit artificiel et monotone, leur attachement à une psychologie conventionnelle et à des méthodes d'exposition encore plus conventionnelles. On ne peut alors, sans injustice, blâmer le lec-

teur de ne plus chercher dans un roman (à moins qu'il ne soit policier ou d'aventures) ce pittoresque existant et varié que lui donnent par exemple les livres d'histoire. C'est donc du côté de la technique que les romanciers doivent faire porter leur effort pour reconquérir ce public cultivé qu'une anecdote banale racontée banalement ne satisfait plus.

Si nous nous demandons, enfin, pourquoi nous ne sommes presque jamais déçus quand nous lisons des romans anglais, nous découvrons que cela vient de ce que, dans les romans pour le grand public, il y a toujours une qualité de fraicheur, de spontanéité, de naturel, de fantaisie qui les rend « agréables » à lire, et que dans les romans qui s'adressent plus particulièrement aux lecteurs cultivés, nous reconnaissons toujours un souci de composer une œuvre d'art, par de nouvelles méthodes d'analyse, par de nouveaux procédés d'exposition, qui apportent non seulement le plaisir de l'imprévu, mais surtout l'expression d'une sensibilité neuve, d'une manière originale de voir et d'éprouver.

On aurait tort de reprocher à ce souci de construction un caractère artificiel, car il s'y ajoute toujours une remarquable fraîcheur qui tient un contact direct avec la vie. Et c'est justement ce mélange de fraîcheur et d'arbitraire qui donne une telle séduction à des romans comme ceux de Mme Virginia Woolf, en particulier à celui que vient de traduire Mme Marguerite Yourcenar avec tant de talent, tant de subtile intuition de tous les secrets du texte.

Chaque roman de Mme Virginia Woolf est d'abord une victoire technique; si je signale d'abord cet aspect de son talent, c'est que je suis convaincu que le roman, comme toutes les formes vivantes, ne peut vivre qu'à condition de se transformer. Depuis le temps que l'on raconte des histoires, il faut se persuader maintenant que c'est la manière de raconter l'histoire qui importe le plus. Nous demandons moins au roman de nous présenter des caractères nouveaux et singuliers, car je crois que l'on est allé, dans ce domaine, aussi loin qu'on pouvait aller. Il faut aujourd'hui accepter du romancier ce qu'on demande au peintre dont on ne réclame pas tant des informations sur la pomme, par exemple, que des manières nouvelles de nous faire voir, comprendre, éprouver une pomme.

Si le roman doit se modifier c'est dans la direction où il s'agira, avant tout, d'une création esthétique, c'est-à-dire de la création d'une chose valable en soi et pour soi, comme l'est un fruit de Chardin ou de Cézanne où ce qui compte c'est le tableau. Dans cette direction, les romanciers anglais modernes ont fait les plus fécondes découvertes, probablement parce qu'ils ne sont pas

liés par cette « tradition du roman » dont on éprouve, consciemment ou inconsciemment, la tyrannie en France. Tout ce schéma traditionnel que nous avons été accoutumés à considérer comme la forme normale du roman, n'est qu'une des formes innombrables que peut prendre l'art du romancier, lequel, remarquons-le, ne se confond pas du tout avec l'art du conteur. C'est le *tissu* même du roman, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus matériel, peut-être, dans sa composition, qui doit être changé, et quand nous nous trouvons en présence d'une œuvre comme *Les Vagues*, la disposition de la trame, la course de la navette, le jeu du *métier* enfin (en donnant à ce mot tous les sens dont il est capable), nous révèlent de prime abord que ce renouvellement du roman peut conduire aux perspectives les plus imprévues et les plus fécondes.

La vie des êtres se dispose ici, en effet, selon des schémas nouveaux, dans un entrecroisement de fils qui tantôt se disposent en nœud dans l'envers de la toile, tantôt séparent leurs courses parallèles et tantôt se rejoignent pour composer des figures inattendues. Aucune volonté d'artifice ou d'arbitraire singularité ne préside à cette construction. Rien n'est plus naturel que cette manière de suivre les personnages et d'écouter leurs monologues, d'observer les drames de leurs existences, la course normale des années, dans un récit où, en réalité, il ne se passe rien, et où, cependant, toute l'intensité pathétique des vies nombreuses afflue, bouillonne, sous l'eau lisse de ce récit.

Mme Marguerite Yourcenar qui fait précéder sa traduction d'une préface lumineuse, écrit très justement : « Il ne s'agit pas d'un triomphe de l'immortalité sur la mort, mais plutôt d'un sentiment interne du moment actuellement vécu. Le Temps, qui prend désormais pour Bernard cette forme définitive et funèbre est vaincu à l'aide d'une succession d'instants dont la richesse et l'ardeur constituent quoiqu'il arrive son acquis humain. » On ne peut mieux définir la notion du Temps particulier à Madame Virginia Wolf. Les diverses perspectives sur la durée qu'elle donnait dans *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* et dernièrement dans cette histoire d'une famille intitulée *The Years* aboutissent également à cette fragmentation dans la continuité. On songe à un collier de perles, chaque instant, valable et total en lui-même, relié aux autres instants par un fil extrêmement ténu dont la fragilité même constitue cette puissante force de cohésion qui nous permet de parler du temps comme d'un tout compact, alors qu'il n'y a jamais que des moments. Mais les subtiles associations de moments parviennent à nous donner, que ce soit par un subterfuge fantaisiste comme celui d'*Orlando*, ou

une construction naturaliste du temps comme dans *Les Vagues*, le pressentiment de ce qui est immortel dans l'individu, et, acceptant ce morcellement du Temps, le transcende, rejoint une qualité d'éternité cristalline qui nous fait penser à des diamants, à des perles ou à ce subtil glacis d'immortalité qui se dépose sur les *coupes dans le Temps* que nous présentent les tableaux de Vermeer.

LE DOCTEUR GION, par *Hans Carossa*, traduit par Alexandre Vialatte. Avant-propos de Barthelemy Ott. (Editions Stock).

Un livre à plusieurs plans comme celui-ci ne peut qu'enchanter le lecteur, heureux de découvrir sous la trame légère de l'anecdote, une des grandes enquêtes de l'âme sur la solitude humaine et la puissance de communion que toutes les destinées délivrent dès que s'est brisée cette coquille qui, pour beaucoup, est une armure et une prison. L'histoire du Docteur Gion possède cette simplicité qui marque tous les autres livres de M. Hans Carossa et aussi cette qualité d'intimité qui fait de toute son œuvre, presque, une autobiographie. Il n'appartient pas au critique, pourtant, de rechercher si les expériences du Docteur Gion ont été faites, réellement par le Docteur Carossa. Sans doute l'expérience et la fiction se mêlent-elles, ici, comme dans toutes les œuvres d'art, et plus grande est cette œuvre d'art plus leur entrelacement est étroit, si bien qu'il devient impossible de déterminer ce qui appartient rigoureusement à l'une et à l'autre. L'objectivation, en effet, ne consiste pas tant dans la pure invention imaginative que dans cette transmutation qui fait sortir un événement ou un être du plan de l'éprouvé pour lui ajouter cette existence seconde qui résulte de la création littéraire.

Ici donc, de même que dans ses souvenirs d'enfance et son journal de guerre, nous rencontrons Has Carossa lui-même derrière le masque de Gion; masque qui n'en est pas un, car tous ceux qui ont appris à le connaitre dans ses livres directement autobiographiques, ne manqueront pas de reconnaitre dans la physionomie du Docteur un visage déjà familier.

Ce n'est pas tant l'individualité de l'auteur que nous chercherons donc derrière les traits du personnage — une pareille curiosité a toujours quelque chose de puéril et de factice — que cette *manière d'être* que nous a révélée ses autres livres, et pardessus tout ses thèmes essentiels, ceux qui inspirent les souvenirs d'enfance de *Eine Kindheit*, ou de *Verwandlungen einer Jugend*, aussi bien que les expériences de la maturité, *Doctors Bürgers End*, *Geheimnisse des reifen Lebens*. Le thème principal est celui de la vertu magique de métamorphose contenue en toute

chose, en tout événement. Puis, cette notion poétique du réel, qui est une profonde imprégnation du fait objectif par cette passion créatrice et re-créatrice de l'imagination. La certitude, enfin, de la communion qui existe implicitement entre les êtres, et qu'il suffit de découvrir pour briser cette coquille de la solitude humaine. L'univers de Hans Carossa comporte donc d'individu à individu tout un enchainement de correscpondances mystérieuses, que nous retrouvons dans le roman du *Docteur Gion*, dans les liens qui rattachent étroitement les uns aux autres des personnages aussi dispersés que Cynthia, Emérence, Toni, le Docteur, alors que même ceux qui paraissent très éloignés de l'action comme le fou aux papiers, l'infirmière Alruna et cette prostituée même que Gion rencontre une nuit font partie eux aussi, de cette énigmatique *construction d'êtres* entre lesquels il y a, plus encore qu'une simple fraternité humaine, une sorte de prédestination, d'alliance préalable.

L'étonnante beauté de ce livre réside principalement dans cette qualité de mystère contenue dans les prolongements, les échos, les arrière-plans. L'exprimé n'est ici que le signe de l'inexprimable; l'anecdote est une allusion à une réalité profonde et secrète que Carossa ne définit jamais, et qu'il laisse au lecteur le soin d'éprouver, plus encore que de découvrir. Ce n'est pas un livre fermé à sept sceaux, car il n'a rien d'hermétique, mais je ne le crois complètement accessible, cependant, qu'aux lecteurs préparés à en recevoir l'essentiel message. J'ai dit qu'il contenait plusieurs plans; chacun s'établira donc sur celui de ces plans qui lui est directement pénétrable. Le passage de l'un à l'autre plan ne se fait point par analyse ou le raisonnement mais seulement par l'opération de la communion poétique, qui, ici comme partout, est toute puissante.

J'aime beaucoup la traduction de M. Vialatte qui réussit à nous donner une transcription fidèle du style de Hans Carossa, ainsi qu'il l'avait déjà fait avec succès pour Franz Kafka. L'introduction de M. Ott offre une brève et substantielle présentation de l'écrivain allemand, dont c'est, je crois, la première œuvre traduite en français, et le situe exactement, non pas tant dans le milieu littéraire actuel, que dans ce plan de poésie où se « reflètent les soleils pâles et les perspectives changeantes des cieux et des âmes ».

Marcel BRION.

LES REVUES D'ART

Les revues de juin et juillet, le milieu de l'année, n'apportent pas de réussite nouvelle, mais des numéros de valeur courante où l'esprit de chaque entreprise se lit assez bien.

Dans *l'Art Vivant*, au sommaire de mai (N° 221) une note sur « le portrait anglais », des essais sur Toulouse-Lautrec et Vuillard dont W. George écrit : « Son œuvre est un document aussi persuasif que les romans de Proust », et la revue du salon des artistes décorateurs. Une nouvelle rubrique, promet d'étendre à la province un intérêt que l'esprit Champs-Elysées de « l'Art Vivant », tend à concentrer uniquement sur Paris, ses modes, ses galeries et ses femmes. Dès le numéro de juin (N° 222), M. Gauthier s'essaie en effet à une présentation de Nancy, dont l'activité de M. Pierre Marot, le conservateur du musée Stanislas, a fait l'une des villes les plus purement suggestives. Dans le même sommaire, une note de S. Kapférer sur l'Hôtel de Laprade, une autre sur l'art français en Suisse signée du J. Guenne, et quelques-uns de ces essais légers sur la toilette, sur la ville, qui tiennent au courant de tout, et passent vite. En juillet enfin (N° 223), « l'Art Vivant », comme Paris même, n'a d'attention que pour l'allié britannique. Des images rétrospectives, un choix de photos, quelques pages où voisinent les signatures anglaises et françaises, aident à évoquer, à rejoindre d'une manière à la fois directe et facile, la vie anglaise si peu mystérieuse. Dans le même numéro, quelques notes sur les expositions complètent la chronique du mois, accompagnée d'une étude sur une Vénus de Titien, par L. Vauxcelles, bien étrangère à ce cahier.

« *La Renaissance* » de juin (1938 - N° 3) accorde une place assez inusitée à la décoration : une étude sur des ensembles récents de Rank et d'A. Arbus, par J. Lassaigne, une autre sur les meubles de collections de la maison Carlhian — mais son souci littéraire est toujours marqué par la chronique de J. Cassou. En tête du sommaire, en hommage au sculpteur Ch. Despiau, une collection de témoignages émanant de personnalités diverses de la ville et du monde des arts, comme il revient à la revue de Mme Ch. Pomaret d'en réunir parfois autour d'un grand nom, malgré la portée discutable de ces déclarations sommaires. Dans un article utile, le Dr. A. Hildebrand propose d'attribuer à Antoine Pesnel, disciple des petits maîtres français du XVIII^e^ siècle, et ami personnel de Frédéric II qui lui dédia une ode flatteuse, les fresques découvertes en 1932 dans l'an-

tichambre du palais de Charlottenburg : on y voit paraître un style décoratif issu de la manière de Watteau, style de « mascarade » qui constitue le premier rococo prussien. On donnait l'autre mois une rétrospective de P. Laprade : une étude de L. Vauxcelles montre que la poésie des fêtes galantes et des parcs à la Marivaux, aurait pu renaître dans la molle peinture de cet artiste.

Cosmopolite et résolument moderne, « *Cahiers d'Art* » dans son dernier numéro (série 1938 - N° 1-2) attire l'attention sur l'art contemporain en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis, que la prééminence de Paris fait généralement ignorer.

Chaque pays est représenté par une petite galerie anthologique, précédée d'une introduction. Une puissante succession d'écoles (« die Brueche » vers 1900 avec Nolde, Heckel — « der Blane Reiter » de 1912 avec Klee, Kandinsky — « das Bauhaus » après guerre puis le groupe de la « Neue Sachlichkeit »), montre en Allemagne la continuité d'un effort tenace, qui tend à la construction d'expériences picturales de plus en plus complexes, multipliant les rapports entre les objets — tendance dont Paul Klee est à mon sens le plus pur représentant. A cette continuité spirituelle s'oppose la stérilité britannique ironiquement soulignée par H. Read; les meilleurs peintres anglais appartiennent, comme R. Penrose, au mouvement surréaliste, ou comme Ben Nicholson, à l'école « constructiviste ». Aux Etats-Unis, une espèce d'inhibition a longtemps retardé — explique J. J. Sweeney — la naissance de toute peinture qui ne fut ni publicitaire ni moralisante. Toute libre peinture est douée dès lors d'une vertu de scandale, qui n'a manquée ni au romantisme fantastique de A. K. Ryder, ni à l'élégance de Whistler (que l'auteur de l'introduction — je ne sais pourquoi — feint d'ignorer), ni à l'expressionnisme de P. Blume aujourd'hui Ce numéro panoramique de la revue de M. Zervos me paraît un cahier de référence à peu près indispensable.

«*L'Amour de l'Art*» offre maintenant, l'exemple d'une revue de grand style, organisée pour donner tout son poids à la critique, toute leur valeur aux essais d'analyse et d'histoire. Voici le sommaire du numéro de juillet (N° 6) : A. Thérive, « rapports actuels de l'art et de la littérature »; R. Gavelle, « aspects du trompe-l'œil »; Germaine Guillaume, « réalisme et symbolisme de l'art iranien » (commentaire des principales miniatures actuellement exposées à la Bibliothèque Nationale), suivis d'une chronique de M. Florisoone sur le nouveau jardin des Gobelins, et des informations nécessaires sur la vie des arts. Dans son étude assez neuve, encore que d'une composition in-

certaine, M. Gavelle rappelle que l'antiquité, le moyen-âge ont toujours cru que le peintre, le sculpteur se proposaient d'imiter la nature, et que leur réussite suprême était d'obtenir cette illusion des sens qui fait prendre une création de l'art pour un objet naturel : il n'est bruit dans les légendes et dans les descriptions les plus flatteuses, que de la statue qui parait vivre, du tableau dont la surface peinte éveille le toucher. Mais, ajoute l'auteur, les automates de nos musées, les statues peintes et habillées des églises espagnoles, les tableaux en trompe-l'œil des Italiens ou des Flamands, suggèrent une esthétique plus ingénieuse, exprimée par Baudelaire, reprise par le surréalisme, l'image déroutante donne une impression plus vive, plus complète que l'objet même, parce qu'il y entre une impression singulière d'*irréalité*, ou, comme on aime à dire, une valeur « magique », qui n'émanent des choses, des spectacles naturels que dans les cas d'exceptionnelle opacité ou d'exceptionnelle transparence. Je rappelle enfin que « l'Amour de l'Art » touche de très près, par ses directeurs, au Musée du Louvre; c'est définir l'esprit de cette revue, ses ambitions et ses devoirs, en même temps que la place importante qui lui revient.

André CHASTEL

SUR LA SAISON THEATRALE 1937-1938

J'avais promis dans une précédente chronique — à propos, je crois, de la dernière pièce de Cocteau — de faire ici des ouvrages de théâtre une critique régulière et sans complaisance, au strict point de vue de leur nécessité dramatique. J'entends par là, d'abord, qu'il s'agit toujours plus ou moins pour un drame véritable de répondre aux préoccupations du temps et de plonger par quelque côté dans un actuel que d'aucuns confondent trop souvent avec l'actualité. Outre cela, du point de vue purement technique, n'écrit pas du théâtre qui veut et ce n'est pas assez que d'organiser en répliques et en scènes des phrases de poème ou des fragments d'analyse pour décorer ensuite du nom de théâtre ce qui n'est, à tout prendre, que fantaisie personnelle et travail d'amateur. Je songe aussi bien ici aux débuts de Mauriac qu'aux tentatives dramatiques de Michaux dans son dernier recueil; vive le théâtre, Messieurs ! Il existe pour chaque genre, sinon des lois fixes, du moins des exigences poétiques de choix, de mise en œuvre et de destination; on avait contracté naguère l'étrange habitude d'appeler roman n'importe quoi — essais, lettres, récits, ou mémoires — pourvu que cela eût trois cents

pages, comportât un semblant d'« histoire » et fût découpé en chapitres, et l'on commence à flairer de ce côté, je crois, l'escroquerie au genre. Mais on continue à la tolérer à la scène. Comme s'il n'y avait pas ici de *sujets* et si le mouvement particulier à l'œuvre dramatique, le vrai, celui qui ne doit rien qu'une certaine commodité de présentation aux artifices de découpage, n'était pas la seule condition de la valeur d'entraînement d'un texte et sa seule source de poésie.

Je me refuse enfin, à prendre des vessies pour des lanternes, le revêtement pour l'idée et la mise en scène pour la pièce. J'ai dit là-dessus, ici-même, ce que j'avais à dire et n'y reviendrai pas.

Du coup me voilà assez bien désigné pour justifier cette spirituelle critique du critique que fait Giraudoux dans l'*Impromptu:* inaptitude congénitale au plaisir et complexe d'exigence.

Et pourtant... J'affirme, contre toute apparence, que je suis bon public, jusqu'au mélodrame, inclusivement : j'ai gardé, grâce à Dieu, cette naïveté d'émotion qui fait que j'entre dans un théâtre, invariablement, le cœur en chamade, comme d'autres dans une église et je pleure, comme Margot, quand je vois pendre Jouvet dans le *Corsaire*. Je tiens même que le plaisir, l'abandon préalable, plus encore que la froide sympathie, sont conditions de la critique; car, le plaisir une fois épuisé, sans arrière-pensée, on jouit d'un esprit plus tranquille pour juger de sa qualité — ce qui représente l'autre face du devoir professionnel. On peut prendre son compte de jouissance avec une garce et ne pas l'épouser pour cela. Laissons à Monsieur Edmond Sée cette sorte de harem. J'ai donc passé d'agréables soirées, mais si l'on me demande à quoi se réduit le bilan de la dernière saison, je répondrai : à rien ou presque — exception faite pour quelques scènes de la *Sauvage* et pour ces *Chevaliers de la Table Ronde* qui demeurent le meilleur spectacle de l'année.

Ceci dit, venons au détail : si j'ai manqué à ma promesse de régularité, je continuerai à ne pas pécher par complaisance; rien n'est pour l'instant plus facile.

Si chaque temps avait le théâtre de son esprit au lieu de celui que le public mérite ou qu'exigent la mode et le commerce, le notre serait celui de la tragédie. Jamais, depuis vingt ans, nous n'avons vécu avec plus d'angoisse, sous le signe de la fatalité; les nations, après les hommes, ont perdu la direction de leurs destinées et tout paraît s'agencer pour notre perte, hors de toute prise humaine, suivant une marche qu'il ne nous appartient plus de contrôler, voire même de suivre. Le monde, comme l'éther d'Eschyle, « devient fou »; l'homme perdu d'avance, oscille

entre la compassion et la terreur, l'écrasement et la révolte: et il continue d'opposer, obstinément, *son* ordre au « désordre des dieux ». Nous sommes à la fin et au commencement de tout. Hippolyte est condamné à mort, on joue à Trezène *les Jours Heureux* et l'*Ecurie Watson*. Il parait que la mode est à la jeunesse et l'on s'apprête, théâtre ou cinéma, à la mettre à toutes les sauces; on n'en oublie sans doute qu'une : celle du Minotaure qui, lui aussi, aime la chair fraiche.

Seuls, jusqu'ici, Giraudoux et Cocteau ont compris l'urgence du seul problème tragique qui se pose à nous aujourd'hui: l'exaltation du dernier effort de l'esprit pour tenter de comprendre et, par là, de dominer en leur découvrant une valeur positive, toutes les incertitudes, tous les déchirements, toutes les contradictions, toutes les injustices qui nous accablent et dont il peut dépendre encore de notre volonté qu'elles soient, à travers la souffrance, génératrices d'ordre. Tout le reste au regard de cette aspiration, n'est, hélas, qu'amusette et littérature pour le quart d'heure. Mais le théâtre se contente du reste.

Le recours à l'histoire, même, qui a toujours été la marque des grandes époques dramatiques et qui apparait aujourd'hui, dans d'autres domaines, comme une des formes les plus intelligentes de l'inquiétude des temps, n'a rien apporté au théâtre sinon quelques pièces adroites et sans importance. Je n'ai jamais cru à la « révélation » de Josset : *Elizabeth* n'était, après tout, qu'une anecdote habilement contée, encore qu'avec beaucoup d'insistance, et dont tout l'intérêt reposait sur la coïncidence fortuite d'un cas physique exceptionnel et d'une destinée illustre. Avec les *Borgia*, la manière s'affirme, plus voisine de celle de Sardou que du plus mauvais Hugo : une rouerie historico-dramatique; faute d'un génie capable de muer l'histoire en drame et retrouvant d'emblée ce que Hugo précisément appelait « la riche unité de la vie » — *Coriolan*, *Britannicus* ou *Ruy Blas* — l'art d'appliquer à un détail de la « petite histoire » les ressources du métier et d'en tirer, si possible, des conclusions inattendues. Déjà, à la seconde tentative de Josset, un certain parallélisme entre les titres, presque une identité de cadence, pouvaient faire pressentir le procédé — *Elizabeth, femme sans homme; Les Borgia, famille étrange*. — J'avais proposé, quelque part, à André Josset, un troisième titre : « *Ignace de Loyola, homme sans âme* », et c'était dans mon esprit, plus qu'une boutade. De fait, Lucrèce n'a pas tenu l'affiche plus d'un mois. Mieux vaut ne pas parler de cette *Madame Capet*, de Marcelle Maurette, exécutée pour la seconde fois, chez Baty, en effigie de Musée Grévin. Le triomphe du mauvais goût et du parti-

pris têtu dans la mise en scène comme dans le texte, avec cela, toujours je ne sais quelle atmosphère de mauvais lieux et cette odeur de coucherie triste qui composent le « Stimmung » des spectacles du théâtre Montparnasse; Madame Bovary, Madame Capet — toutes ces dames au salon.

Le reste de nos animateurs persévère: Jouvet continue à pratiquer le système des fournisseurs, Dullin celui des adaptations. Mais ni l'un ni l'autre n'a eu, cette année, la main heureuse. Après une reprise de *La guerre de Troie* avec, en prime, cet *Impromptu de Paris* où l'auteur dépense des trésors d'ironie à défendre un consortium que personne n'attaque, nous avons retrouvé Achard et subi la déception du *Corsaire*. Le « bleu Jouvet » qui exprima tour à tour la splendeur brûlante des ciels grecs et la lumière froide de *Knock* s'était voilé de teintes plus sombres pour cette histoire de pirates, où le talent de Dalio enlevait presque à Jouvet le bénéfice de ses effets ordinaires et où Madeleine Ozeray trouvait un rôle exactement à sa mesure : celui d'une ombre. La pièce elle-même est de celles qui font que l'on se demande, à chaque minute, « où diable on a déjà entendu cela ! une somme, en quelque sorte, à tel point que certains critiques n'ont pas résisté à l'envie de passer à la recherche des sources : histoires de cinéma, mystères de la personnalité, réincarnations, poncifs de psychologie moderne aussi usés déjà que ceux du vieux théâtre à passions, rien qui n'ait été plus ou moins abondamment traité depuis une décade. Et le dialogue n'était même pas du meilleur Achard. La mise en scène, par contre, était assez étonnante: elle faisait songer, avec plus d'art et un sens plus raffiné des couleurs, à certains tableaux des « Folies » du temps de Jane Marnac. Un autre triomphe du spectacle, et du meilleur aloi, ce fut la représentation de *Plutus*, à l'Atelier; on y respirait avec allégresse un air villageois un peu comparable à celui qui circule dans la « *Naissance de l'Odyssée* », de Giono et cette pittoresque évocation du cadre athénien était parfaite dans ses moindres détails: costumes (ceux des Santons de Provence), décors et mouvements d'ensemble. Mais, de grâce que Mademoiselle Jollivet se mette une bonne fois à la tâche et signe elle-même ses pièces ! Aristophane d'abord est bien assez grand pour durer tout seul; si l'on tient néanmoins à l'adapter que l'on y mette un peu plus de discernement et moins de désinvolture. Dans le cas où l'original parait trop sec et pauvre (comme c'était sans doute le cas, toutes proportions gardées, pour *Plutus*) mieux vaut porter ailleurs son choix que d'étirer à plaisir un thème dont on escompte qu'il connaitra la faveur réservée à l'actualité. La déplorable mode que celle de ces tri-

patouillages! Je reconnais que les *Oiseaux* furent une réussite mais il y avait l'esprit conjugué de Zweig et de Romains pour sauvegarder celui de l'œuvre. Avec mademoiselle Jollivet, c'est un travail d'interprétation moyenne et les hardiesses sonnent mal, parce qu'il ne suffit pas de se prévaloir d'une verdeur de langage courante à Athènes pour cultiver à plaisir l'argot et le juron, ni de l'esprit satirique de l'auteur — le vrai — pour parsemer le texte d'allusions contemporaines où tout le monde, soit dit en passant, peut trouver son compte — autre garantie de succès.

Pitoëff, le seul héros authentique du Cartel, n'a rien pu monter après la *Sauvage* et sa troupe a joué, sans lui, une reprise de *Mademoiselle Bourrat* (formule : théâtre libre). Je ne mentionnerai ici Anouilh que pour affirmer sa classe; il est aussi vain, certes, à son propos, de crier au génie que de le confondre avec d'autres nouveaux venus qui ne le valent pas, Josset par exemple. *La Sauvage*, par malheur, n'égale pas, à mon sens, *Y avait un prisonnier*, ni même le *Voyageur sans bagages;* à croire que la pièce est antérieure à ces deux dernières. Trop de littérature encore dans le dialogue, trop de romantisme dans la révolte, un mouvement saccadé qui s'épuise sur chaque thème jusqu'à l'essoufflement, mais, çà et là, quelques moments admirables d'ironie dure ou de pathétique, et, incontestablement, une idée : le refus désespéré d'un bonheur trop facile par une conscience à la fois honteuse et avide de sa misère et d'une souffrance dans sa misère, indispensables à *sa* pureté; le drame, chargé de résonnances tant sociales que spirituelles, dépasse infiniment, à mon avis, le simple cas d'espèce auquel la plupart des critiques ont, volontairement ou non, réduit la thèse d'Anouilh.

La Sauvage entre mal dans le cadre de la pièce psychologique du type de *Frénésie* par exemple. Chapuis : une autre « révélation » que nous saluons avec sympathie, en réservant toutefois notre jugement. Sa pièce bien servie par G. Dermoz, a « tenu », certains même ont parlé « du meilleur spectacle de la saison »; j'en reconnais volontiers les qualités d'analyse et la vigueur de structure encore que je sois tenté de la ranger, avec *Asmodée*, dans la catégorie dramatique des romans qu'on lit par l'oreille — à cette différence près que *Frénésie* reste dans la bonne tradition théâtrale d'un certain mécanisme passionnel alors que la pièce de Mauriac est une mauvaise pièce: on l'eût, à coup sûr, refusée à un débutant. Pourquoi ? tout simplement parce qu'à moins de posséder l'extraordinaire souplesse de Giraudoux, on ne s'improvise pas auteur dramatique, même et peut être surtout si l'on est excellent romancier. Encore et toujours la loi des genres ! Mauriac porte à la scène le sujet habituel de ses livres

et c'est là sa première erreur : seuls l'intéressent en effet les personnages voués à la défaite et qui le savent, qui se complaisent même, obscurément, dans cet abandon de la grâce; leurs premières révoltes ressemblent déjà aux derniers soubresauts des véritables personnages tragiques. Or, cette faiblesse initiale pas plus que l'aspiration à la grâce, n'est matière à tragédie. Il faut pour qu'il y ait tragédie qu'il y ait lutte, que la conscience de sa liberté et même une part de vraie liberté soit laissée à la victime, au sein de la fatalité qui la dirige: tout le drame vient de ce que cette volonté qui se croit libre sert exactement et mathématiquement les desseins de Dieu — ainsi dans *Athalie* et dans la *Judith* de Giraudoux par exemple. Qu'y a-t-il dans *Asmodée?* tout au plus emprise progressive d'un côté et démission progressive de l'autre. L'ironie tragique, la pitié, le pathétique font place à l'écœurement. *Asmodée* est, de ce point de vue, une pièce négative. Elle est, par dessus le marché, toute théorique : les personnages ne vivent pas ou vivent d'une existence entièrement symbolique. Les romans de Mauriac valent surtout par une minutie d'analyse qu'il est bien difficile de porter à la scène et les héros d'*Asmodée*, faute d'avoir été conçus suivant l'optique théâtrale, hésitent sans cesse entre la description, voire la déclamation littéraire et l'action caricaturale. E., chose curieuse, le pychologie de Mauriac apparait singulièrement conventionnelle, ainsi dépouillée de son appareil ordinaire de subtilités, d'accords, d'inhibitions, de résonnances et aussi de cette atmosphère extérieure qu'aucun décor ne saurait jamais remplacer. Au total, la pièce fait songer au début à Bataille, à la fin à Pixérécourt. Il parait d'ailleurs qu'elle a été réduite d'un bon tiers et refaite en partie, sous l'égide de Copeau et de Bonidet, avant de pouvoir affronter la scène. Pendant ce temps les jeunes attendent.

Il me reste à dire un mot de la représentation du *Misanthrope* joué aux Ambassadeurs, par Barrault et Cocéa.

Dans un théâtre à peu près vide, j'ai passé une des meilleures soirées de la saison. Je ne le dois certes pas à Alice Cocéa, Célimène coquelinante et nasillarde, toute en « trucs » mécaniques et plus à l'aise dans ses toilettes que dans son texte, — la Célimène rêvée pour Hollywood : on avait même l'impression à tout instant, qu'elle allait se dégrafer pour exécuter, enfin, un numéro-surprise. Et, comme on chante dans « la Dame Tartine » « le décor était de beurre frais ».

Mais il y avait le texte de Molière qui défie toutes les trahisons de Jean Louis Barrault à son service. Un alceste enfin jeune et finement taillé pour un des rôles d'ordinaire les plus mal servis du répertoire illustre. Un Alceste qui, loin d'être re-

venu de tout, a pour principale faiblesse de n'avoir encore tâté de presque rien dans le commerce ordinaire des hommes; rageur, à la fois méfiant et crédule, désireux à tout prix d'avoir raison, quitte à se torturer ensuite de dépit et capable de cruauté inconsciente, d'une cruauté d'adolescent (l'admirable scène avec Eliante!) Les seules larmes qu'on le sent prêt à verser, par intervalles, ce sont des larmes de rage devant la difficulté qu'il éprouve à concilier sa conception têtue — et généreuse — du monde avec la réalité que le monde lui impose. Il y aurait beaucoup à dire sur la valeur de cette interprétation qui me parait être la bonne; que l'on me permette seulement de souligner un trait de caractère d'Alceste sur lequel Barrault a mis l'accent avec beaucoup d'intelligence : Alceste, au fond, n'a aucune envie de se laisser aller en public à ses vertueuses et bruyantes colères; ce sont *les autres* qui, à dessein ou non, l'y poussent; on le monte, il se monte et quand il a atteint le niveau d'excitation nécessaire le voilà déchainé, mais il va alors trop loin et *il en a conscience;* d'où ces retours, ces réticences, ce perpétuel besoin d'excuser ses écarts, sauf quand il est seul ou en tête à tête avec Philinte, c'est à dire encore presque avec lui-même. Le voilà bien le comique du personnage qu'on joue et dont on souffre ensuite d'être la première victime. Alceste : l'inadapté de principe qui finit par l'être pour de bon et qui accuse la société de l'avoir mis où il s'est placé lui-même. N'était une pointe de romantisme vers la fin et l'amorce d'une concession à Musset dans les dernières répliques, l'interprétation serait parfaite de cohérence comique. Et encore je ne suis pas sûr que cette impression finale ne soit pas dûe en grande partie au moins (car Barrault a certainement été bouleversé par son personnage), à l'apparition de Cocéa qui trouve opportun — vedette oblige! — de se montrer entre deux colonnes pour suivre d'un œil mouillé et nostalgique le départ de l'homme aux rubans verts. Une façon comme une autre de contresigner la pièce de Molière. Ah! que l'on eût sifflé avec joie, sans Barrault! Veuille sa bonne étoile nous le rendre libre une fois pour toutes, c'est certainement là un des acteurs les plus sensibles et les plus intelligents que le théâtre nous ait offerts depuis cinq ans; il a fait par ailleurs ses preuves comme metteur en scène et il tient quelques bonne pièces en réserve. Faisons lui confiance. D'autant plus volontiers que les jeunes troupes n'ont pas brillé, cette année, au palmarès. Le théâtre des Quatre-Saisons a joué quelque temps du Labiche (il parait que Labiche est à la mode) et s'est transporté en Amérique avec un répertoire de « reprises ». Le groupe « Amphion » — des moins de vingt ans, pour la plupart — a repris de son

côté, et fort mal, cette médiocre farce qu'est le *Protée* de Claudel et fait précéder la pochade d'une *Sodome* verbeuse et obscure qui prétendait au ton lyrique de l'*Annonce*, sans y atteindre le moins du monde. Comme si l'on n'avait pas mieux à faire à cet âge !

B. A. TALADOIRE.